



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Powieści o "wieku nerwowym"

Author: Krystyna Kłosińska

Citation style: Kłosińska Krystyna. (1989). Powieści o "wieku nerwowym".
Katowice : Śląsk.

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

krystyna
kłosińska
POWIEŚCI
O „WIEKU
NERWOWYM”

2.1
1900”

SKA, K.
CI O

075

WYDAWNICTWO „ŚLĄSK”



Krystyna Kłosińska (ur. 1952) studia polonistyczne ukończyła w Uniwersytecie Śląskim w roku 1976. Doktoryzowała się w 1985 r. na podstawie rozprawy *Powieści o „wieku nerwowym”*, której promotorem był profesor Tadeusz Bujnicki. Od ukończenia studiów pracuje w Zakładzie Literatury Poromantycznej USI, obecnie na stanowisku adiunkta.

Zainteresowania naukowe Krystyny Kłosińskiej skupiają się głównie wokół literatury pozytywizmu, zagadnień komunikacji literackiej oraz intertekstualności. Jest autorką kilkunastu artykułów i recenzji naukowych drukowanych w „Ruchu Literackim” i wydawnictwach zbiorowych.

**POWIEŚCI
O „WIEKU
NERWOWYM”**



KRYSTYNA KŁOSIŃSKA

**POWIEŚCI
O „WIEKU
NERWOWYM”**

WYDAWNICTWO „ŚLĄSK”

Okladkę i obwolutę projektował *Jerzy Sajdak*

© Copyright by Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1988

ISBN 83-216-0782-9

WYKAZ SKRÓTÓW

W całej pracy jednolicie oznaczono przytoczenia z powieści o „wieku nerwowym”, dodając do litery tytułowej cyfrę (rzymską) tomu i strony (arabską).

- W — Leo Belmont: *W wieku nerwowym (Moja spowiedź). Powieść w dwóch tomach*. Warszawa 1890. Pierwodruk: „Tygodnik Romansów i Powieści” 1888.
- B — Henryk Sienkiewicz: *Bez dogmatu*. Warszawa 1957. Pierwodruk: „Słowo” 1889—1890; wyd. osobne Warszawa 1891.
- H — Aleksander Mańkowski: *Hrabia August. Notatki i wrażenia*. Warszawa 1890. Pierwodruk: „Gazeta Polska” 1890.
- S — Ignacy Dąbrowski: *Śmierć. Studium*. Warszawa 1900. Pierwodruk: „Biblioteka Warszawska” 1892; wyd. osobne Warszawa 1893.
- D — Eliza Orzeszkowa: *Dwa bieguny*. Warszawa 1977. Pierwodruk: „Kraj” 1893; wyd. osobne Petersburg 1893.
- A — Eliza Orzeszkowa i Juliusz Rómski [Tadeusz Garbowski]: *Ad astra. Dwugłos*. Warszawa 1950. Pierwodruk: „Biblioteka Warszawska” 1902; wyd. osobne Warszawa 1904.

WSTĘP

Powieść Leona Belmonta o charakterystycznym tytule *W wieku nerwowym* to jeden z pierwszych utworów, których głównym bohaterem jest postać przebywająca dotąd na marginesach literatury pozytywistycznej. Bohater ów nie reprezentuje żadnego wyraźnego „typu”, przeciwnie, w całym swoim uposażeniu duchowym odbiega od normy i sam nazywa siebie chorym i wyjątkowym. W latach dziewięćdziesiątych XIX w. istnieje już spora grupa podobnych okazów¹. Największy rozgłos zyskał niewątpliwie Płoszowski z *Bez dogmatu* Sienkiewicza.

„Nerwowość” jest najczęściej używana jako określenie tzw. „choroby wieku”, która kojarzy się niewątpliwie z obyczajowością romantyzmu. Nerwowiec różni się jednak od romantyka scjencycznym sposobem określania swej choroby².

Wprowadzeniu nowego bohatera towarzyszy zwykle zmiana sposobu mówienia w powieści, powraca, odsunięta na długo, narracja w pierwszej osobie³, dzięki której portret, a właściwie autoportret nerwowca, wypada niezwykle sugestywnie. Pierwsza osoba w narracji, traktowana jako odstępstwo od obowiązującej normy, przysparza w połączeniu z nowym bohaterem niemało kłopotu krytyce literackiej. Musi ona bowiem rozstrzygnąć, czy nerwowiec ma prawo głosu w literaturze, którą pozytywizm zwykle traktował jako podległą sobie instytucję. Cała uwaga skupia się teraz na „schowanym” za bohaterem autorze. Tymczasem z powieści padają coraz częściej oskarżenia kończącego się wieku o to, że budując nową cywilizację „pary i elektryczności” wywołał zagrożenie nie znaną dotąd epidemią chorób nerwowych. Podobne oskarżenia formułują bardzo teraz popularni profesorowie psychiatrii i psychologii, których poglądy rozpowszechnia codzienna prasa.

Splot wszystkich wymienionych zjawisk współtworzy atmosferę czasów, określaną często jako przełom antypozytywistyczny⁴. „Nerwowość”, jako określenie całego wieku XIX, dość szybko ustąpi pod naciskiem nowych haseł⁵, wśród których największą popularnością cieszy się dekadentyzm⁶. Te nowe hasła będą znacznie bardziej wyraziste, o wiele silniej związane z atmosferą kontestacji, podczas gdy „nerwowość” artykułuje głównie poczucie niepewności, kryzysu, niejasnych, choć dających się „ściśle”, „naukowo” opisać zagrożeń.

Wraz z pojawieniem się bohatera modernistycznego „nerwowość” traci swój walor odróżniający. Bohater Tetmajera, Przybyszewskiego, Berenta jest oczywiście „nerwowy”, bywa nawet okazem patologicznym, ale ten status przestaje być powodem jego bezustannych rozterek i podejrzeń. Nerwowość odczuwana najpierw jako odstępstwo od normy, jako choroba, teraz sama staje się normą, co więcej, uzyskuje bezwzględne prawo głosu, zgodnie z modernistycznym przekonaniem, iż patologia skupia i wydobywa, czyniąc lepiej dostępnymi poznawczo, fenomeny uniwersalne.

Tytuł niniejszej książki jest raczej metaforą niż terminem historycznoliterackim⁷. Chodzi bowiem o zaakcentowanie kilku spraw, które stały się przedmiotem szczegółowych analiz. Po pierwsze: nerwowość jest hasłem aktualizującym wyliczany przed chwilą splot zjawisk. Hasłem tym posługują się same powieści i niczym znak rozpoznawczy pojawia się ono w monologach bohaterów, wywodach krytyki literackiej, w nagłówkach gazet i w mnożących się popularnych broszurach, a także w rozprawach naukowych. Świadomie unika się tu terminu „dekadentyzm”, który przychodzi nieco później i natychmiast wchłania to wszystko, co kryło się za określeniem nerwowości. W powieściach o nerwowcu słowo „dekadentyzm” nie pojawia się wcale, stosuje się je do nich niejako z zewnątrz, w diagnozie krytycznej i historycznoliterackiej. Krytyka literacka towarzysząca tym powieściom mówi o dekadentyzmie rzadko, nie nadając tej kategorii nadrzędnej funkcji interpretacyjnej. Wydaje się, że skupienie całej uwagi na kontekście neurozy w interpretacji wybranych utworów stwarza okazję do ujawnienia takich zjawisk, które kontekst dekadentyzmu pozostawia nie rozstrzygnięte. Nie znaczy to, iż należałoby polemizować z odczytaniem dekadentyzmu w powieściach o „wieku nerwowym”⁸.

Po drugie: sądzić można, iż nerwowość jako kontekst inter-

pretacyjny najściślej wiąże się właśnie z powieścią, podczas gdy dekadentyzm jest zjawiskiem określającym większy obszar literatury. Jest bowiem tak, że nerwowość jako temat splata się ściśle z pojawieniem się nowej odmiany gatunkowej, określanej mianem powieści psychologicznej. Ta nowa powieść mocno kojarzy się z techniką narracji w pierwszej osobie, dając w efekcie okazję do wielu zaskakujących odkryć, które zapowiadają rewelacje powieściowe XX wieku. Czym innym jest fakt, iż zamknięte w swej ciasnej formule narracyjnej powieści psychologiczne końca wieku więcej sugerują, niż spełniają, rejestrują natomiast zjawiska, które staną się przedmiotem opisu przy użyciu narzędzi, przyniesionych przez XX-wieczne teorie psychologiczne lub teorie ról społecznych. Czytelnika *Pałuby* może zaskakiwać fakt odkrywania w powieściach o „wieku nerwowym” fenomenów, które każą myśleć o „pierwiałtku pałubicznym”, „garderobie duszy”, „punktach wstydliwych”.

Po trzecie: na uwagę zasługuje ryzyko, z jakim autorzy powieści oddają głos bohaterowi, z którym nie chcieliby się utożsamiać. W epoce tej nie znane są jeszcze subtelne rozróżnienia, które dotyczą relacji między autorem, narratorem a bohaterem powieści. Nowa powieść zmusza niejako krytyka do wynajdywania nowego słownika opisu (w jednej z recenzji Chmielowski używa kategorii „punktu widzenia”). Stosunek autorów do bohaterów powieści wydaje się w tym przypadku sprawą niezwykle interesującą. Prawo do nerwowości zostaje bohaterom przez autorów najpierw użyczone wraz z głosem prowadzącym narrację, w końcu jednak im się to prawo odbiera. Ograniczając swoje „uprawnienia” do kompozycji fabularnej, autorzy muszą tak nią gospodarować, by zmusić bohatera do samooskarżenia. Odnosi się wrażenie, że „głos” autora rywalizuje z głosem bohatera i zapowiada przemiany powieści XX wieku. Intencją niniejszej rozprawy jest to, by określając bliżej te dwa głosy ująć powieść z obu perspektyw, a tym samym uniknąć zacierania sprzeczności.

Na mnie — mówi bohater Sienkiewicza — powinni robić diagnozę choroby starczej wieku i cywilizacji, bo przybrała ona we mnie typowy charakter (B, 230).

Praca niniejsza nie podejmuje się podobnej diagnozy. Nie pretenduje też do miana monografii tematu neurozy, który wymagałby osobnych studiów. Celem jej jest natomiast uchwycenie wymienionego już kilkakrotnie splotu okoliczności i zjawisk, który wytwarza się u schyłku pozytywizmu, między no-

wą wówczas formułą powieściową a najbliższym jej kontekstem.

Spośród wielu powieści, w których występuje bohater nerwowiec, analizie poddanych zostanie tylko sześć wybranych (Belmonta *W wieku nerwowym*, Sienkiewicza *Bez dogmatu*, Mańkowskiego *Hrabia August*, Dąbrowskiego *Śmierć*, Orzeszkowej *Dwa bieguny* i *Ad astra*). O wyborze decyduje fakt, iż właśnie wokół nich gromadzą się wypowiedzi krytyków, co więcej, krytyka buduje ściśle związki między tymi powieściami, bezustannie je ze sobą konfrontując. Różne źródła świadczą o wzajemnym zainteresowaniu autorów swoimi utworami, czego ślady widoczne są w postaci licznych nawiązań i aluzji w tekstach powieściowych. Ważny dla powyższego wyboru jest również fakt stosowania w powieściach eksperymentu narracyjnego za pomocą użycia pierwszej osoby (autorzy mają zresztą pełną świadomość tego, iż eksperymentują).

Nieobojętna jest też artystyczna ranga utworów, bo praca nie ma charakteru socjologicznego (w tym sensie, który obli-gowałby ją do przedstawienia skończonego, statystycznego ujęcia zbioru utworów o „nerwowcu”).

Autorka winna jest serdeczne podziękowania profesorom Tadeuszowi Bujnickiemu i Józefowi Bachórzowi, których uwagi sformułowane w recenzjach pozwoliły nadać ostateczny kształt tej książce.

ROZDZIAŁ I

TEORIE NEUROZY

1. WSTĘP

W roku 1896 ukazała się w Warszawie książeczka Adama Wizela pod tytułem *Wiek nerwowy w świetle krytyki*, która była przede wszystkim polemiką z modnymi teoriami nerwic, formułowanymi od połowy lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, a więc kilkanaście lat przed wystąpieniem Freuda. Na wstępie autor pisał:

Od kilkunastu lat pojawiają się nieustannie w literaturze europejskiej prace, szerzące wśród ogółu ponurą wieść o nadzwyczajnej i jakoby wyjątkowej nerwowości czasów dzisiejszych [...] Wieść, ogłoszona z wyżyn nauki, odbiła się potężnym echem na szpaltach prasy periodycznej i dziś wiara w wyjątkową nerwowość naszego wieku stała się jednym z najmodniejszych poglądów¹.

Teksty, o których wspomina Wizel, były znane polskiemu czytelnikowi z przekładów i omówień. Ich autorzy: Deschamps, Krafft-Ebing, Mantegazza, Mosso, Lombroso, Regnard, by wymienić najbardziej popularnych, byli w większości autorytetami — klinicystami, psychiatrami, neurologami i psychologami. Teorie przez nich tworzone zyskały dużą, choć krótkotrwałą popularność, pozostawiając ślad w publicystyce i literaturze końca wieku. Historia psychologii na ogół milczy na ich temat.

Jednak historia literatury i świadomości literackiej przełomu antypozytywistycznego nie może się obejść bez prób choćby skrótowego przypomnienia owych przedfreudowskich teorii nerwic, które u schyłku stulecia stanowiły ważny składnik powszechnie podzielanych poglądów, zbiór słów-kluczy, obiekt polemik. Najsilniej wiąże się z owym kontekstem grupa powieści z początku lat dziewięćdziesiątych, określanych tu umownie jako powieści o „wieku nerwowym”. Właśnie pod tym kątem, na potrzeby interpretacji powieści, podjęta została w tym rozdziale lektura zmierzająca do ogólnego przedstawienia oczywistych dla XIX-wiecznego czytelnika odpowiedzi na pytania: czym jest nerwowość, jakie są jej źródła i skutki. Te odpowiedzi stanowią część wspólnej wiedzy autorów i czytelników, stojącej także u podstaw literackiej komunikacji. Poszukując swego rodzaju ogólników i oczywistości, nie chcemy prezentować poglądów poszczególnych autorów, ale zgromadzić niewielką antologię cytatów i opinii.

2. FIZJOLOGICZNA I PSYCHOLOGICZNA DEFINICJA „NERWOWOŚCI”

Czym jest „nerwowość”? Skorzystać wypada z autorytatywnej opinii profesora chorób umysłowych Krafft-Ebinga:

Przez wyrazy „nerwowość”; „newroza” rozumiemy zwykle wyczerpanie lub rozdrażnienie centralnego nerwowego systemu, najczęściej zaś jedno i drugie razem [...]. Nauka chorobliwe te stany i skłonności oznacza terminami: nerwowość, neurastenia, hipochondria i histeria. Są to stany funkcjonalne, tj. takie, których nie warunkują żadne zmiany anatomiczne. Pocieszająca ta okoliczność pozwala na całkowite albo też znaczne polepszenie w tego rodzaju chorobach, w przeciwstawieniu do chorób nerwowych organicznych, które tylko w wyjątkowych razach wyleczyć się dają².

Oddzielenie zatem neurozy od neuropatii i obłądu jest koniecznością dla psychiatry czy fizjologa, skoro niemożliwe jest określenie zmian organicznych w syndromie „nerwowości”. Zarazem podział ów stwarza możliwość niczym nie ograniczonego ideologizowania „neurozy”.

Niejasność i mglistość statusu choroby nerwowej jest zresztą lojalnie odnotowywana przez ówczesnych badaczy. W niektórych wypadkach, jak w traktacie Cullere’a *U wrót obłądu*, nawet granica między zdrowiem a chorobą organiczną (właściwym „obłądem”) ulega zatarciu:

[...] światowcy, odwiedzający szpital obłąkanych, wychodzą stamtąd zdziwieni i zawiedzeni. „Gdzież ci wariaci? Większość widzianych przez nas pacjentów chodzi, rozmawia, ubiera się jak cały świat”. Oto myśli nie wypowiedane przez gości, lecz wyraźnie malujące się na obliczach. Wydaje im się bowiem, że każdy obłąkany powinien na swej twarzy i postaci wyraźnie nosić piętno wariacji, a próg szpitala powinien być dotykálną granicą, dzielącą rozum i rozsądek od obłądu i pomieszania zmysłów. W ich wyobraźni istnieją jeszcze owi wariaci, czyli szaleńcy z legend, a widzą ich w postaci okropnych figur ludzkich wykrzywających się, ryczących, pieniących i drących na sobie szaty, oddzielonych od świata grubymi murami i żelaznymi kraty. Ogół nie podejrzewa, że obłąd w tysiącnych może pojawiać się postaciach [...]. Tam gdzie zaledwie wąziutka linia graniczna, spostrzegają oni rów głęboki ⁸.

Przesuwanie tej linii granicznej odbywa się jednakże kosztem obszaru zdrowia. Pojęcie choroby jest niezwykle agresywne wobec przestrzeni zdrowia. Nie tylko ją ogranicza, ale czyni względną i labilną. Świadomość ambiwalencji, która tkwi w definicji „nerwowości”, nie zraża jednak scjentycznie nastawionych badaczy. Zgodnie ze swym przygotowaniem i wiedzą podejmują próbę uchwycenia zjawiska na gruncie fizjologicznym.

Fizjologiczna definicja nerwowości znajduje swoje podstawy w homeostatycznym — wedle Claude’a Ber-

narda — traktowaniu organizmu. Człowiek — w jego rozumieniu — „jest jakby mikrokosmosem w pewnej mierze niezależnym od środowiska zewnętrznego”⁴. Stany patologiczne typowe dla „nerwowości” byłyby zatem zakłóceniem autoregulacji organizmu. Ale równocześnie — według Bernarda — „każda z istot organicznych reaguje w swoisty sposób na bodźce”⁵. A zatem obok porządku wewnętrznego każdego żywego indywiduum występuje porządek zewnętrzny; mikrokosmos odbiera bodźce, więc reaguje na oddziaływania makrokosmosu. Ostateczny kształt różnorodnych kategoryzacji „nerwowości” jest wynikiem przesuwania uwagi lekarzy z homeostazy na istnienie organizmu w świecie zewnętrznym, z części — i właściwej jej autonomii procesów wewnętrznych — na relację pomiędzy częścią a całością. To drobne przesunięcie punktu patrzenia na „nerwowość”, konieczne z powodu braku zmian tkankowych u „nerwowców”, będzie jednocześnie znakomitą argumentem dla fizjologów i psychiatrów, którzy we współczesnej cywilizacji widzą zespół warunków choroby. Dzięki temu przesunięciu uwagi można, uprzedzając pytania o kompetencje, przejść od mówienia o fizjologii do mówienia o procesach społecznych.

Czym jest zatem „nerwowość”?

Jest to stan chorobowy — czytamy w rozprawie A. Combe’a — przy którym ma miejsce nierównowaga między pobudzeniem a oddziaływaniem [...] ⁶.

Jest to, mówi publicysta „Prawdy”;

niezmierna wrażliwość na wszelkie wpływy natury osobisto-czuciowej jak i społecznej ⁷.

Konstytucja nerwowa — pisze dr Chodecki — polega na nadmiernej drażliwości układu nerwowego na działanie zewnętrznych bodźców, skutkiem czego wszelkie pobudzenie nerwowe wywołuje nader głębokie wrażenia ⁸.

Deschamps ujmuje to opisowo: „Drobne ukłucie wydaje się raną, dotknięcie silnym uderzeniem”⁹.

Nieodpowiedniość między przyczyną a skutkiem, bodźcem a reakcją, objawia się kapryśnymi stanami psychosensytywnymi i psychomotorycznymi, określanymi często jako „niestateczność” nerwowa. Charakteryzują się one: przechodzeniem „od popędliwości gniewliwej do słabości zupełnej i zniechęcenia”¹⁰; „osoby bledną i rumienia się nad wyraz łatwo”; „wzruszenia, o ile szybko i łatwo powstają, o tyle trudno ustępują i rozwiewają się”; „brak odwagi graniczący z bojaźnią i zupełną niewiarą we własne siły łatwo ustępuje samowoli, rozpuszcie i pewności siebie”¹¹. „Niestateczność nerwowa” ma swoje odpowiedniki w zaniku woli, uczuciowości, charakteru.

Fizjologiczny mechanizm tłumaczący nieźrównoważenie nerwowe jest prosty. Objaśnia go zarówno prawo zachowania energii, jak i podstawowe zasady mechaniki. „Nerwowość” jest przechodzeniem od stanu nadmiernej koncentracji do dekoncentracji — od skupienia do rozproszenia. Procesy te przebiegają zarówno w czasie, jak i w przestrzeni. Nadmierne skupienie energii w jednej części organizmu powoduje w tym samym czasie jej niedomiar, rozproszenie w innej. Nadmierny i długotrwały wysiłek mózgu skupia odpowiednią dla wykonywanej pracy intelektualnej ilość substancji odżywczych zawartych we krwi. Powoduje to długotrwałe przekrwienie mózgu i jednoczesne „niedokrwienie”, czyli rozproszenie krwi w niższych ośrodkach nerwowych, zawiadujących emocjami i popędami.

Mechanizm nerwowości jest mechanizmem samonapędzającym: wzrost skupienia zwiększa rozproszenie, rujnując w końcu stan skupienia.

Bez wątpienia — mówi Lombroso — główną przyczyną ich (tj. znerwicowanych) melancholii i niepowodzeń jest prawo dy-

namizmu i równowagi, rządzące również systemem nerwowym, na zasadzie którego po nadzwyczajnym zużyciu lub rozwinięciu sił — następuje reakcja i nadzwyczajny upadek tych samych sił; prawo, które stanowi, że żaden biedny śmiertelnik nie może bezkarnie zużyć pewnej ilości siły, ażeby nie ponieść szkody dotkliwej pod innym względem [...] ¹².

Przemienne te objawy nadczułości i znieczulenia — pisze Combe — występują, znikają, powracają z taką szybkością i pod wpływem tak nieznaczących przyczyn, że spostrzeżone budzą zdziwienie i niedowierzanie osób niewtajemniczonych ¹³.

Łatwo zauważyć, iż tego rodzaju reaktywność systemu nerwowego charakteryzuje się wzrastającą entropią układu. Inercyjne rozproszenie poczyną brać górę nad skupieniem, które — w centrach podlegających rosnącemu rozproszeniu — staje się coraz trudniejsze. To prawo formułuje najdobitniej Krafft-Ebing, gdy mówi:

Im więcej chory i podrażniony jest układ nerwowy, tym rozliczniejszych i ostrzejszych ku swemu zadowoleniu potrzebuje podrażnień ¹⁴.

Te „ostrzejsze podrażnienia” pochodzić muszą od rosnących w siłę bodźców — coraz większych ilościowo i coraz niższych jakościowo, to znaczy działających na coraz niższe hierarchicznie ośrodki centralnego systemu nerwowego. W miarę postępującego rozdrażnienia układ nerwowy domaga się coraz brutalniejszych i — powiedzmy — bardziej wulgarnych bodźców. To proste prawo fizjologiczne ma, jak zobaczymy, ogromne konsekwencje dla określenia etiologii nerwowości w skali socjologicznej.

Fizjologiczny mechanizm „nerwowości” działa w obie strony: nadmierne skupianie energii w centralnych ośrodkach nerwowych prowadzi tak samo do rosnącej entropii układu, jak nadmierne rozproszenie energii w ośrodkach niższych.

Mózg nasz działa sprawnie i może wiele pracować — pisze J.K. Potocki — [...] kosztem innych naszych narządów. Mózg — w pewnych razach — jest pożeraczem naszego ciała [...]. Pomimo wszelkich pozorów, organizm nasz nie znosi żadnego wyróżnienia, nawet na korzyść mózgu. Zapoznane i poniewierane kopciuszkowi organizmu: serce, płuca, mięśnie, wątroba itd. mszczą się później na swoim ciemięcy, gasząc światło jego myśli i burząc jego samolubną harmonię ¹⁵.

Równolegle do procesów fizjologicznych przebiegają procesy warunkujące „nerwowość” z psychologicznego punktu widzenia. Stosownie do założeń paralelizmu psychofizjologicznego mechanizm „newrozy” oglądany od strony psychologii jest w zasadzie ten sam i sprowadza się do zaburzeń skupienia i rozproszenia sił lub energii. Zmienia się tylko język opisu.

Psychologiczny opis mechanizmu nerwicy bierze za przedmiot zespół czynników psychicznych, które wpływają na kształtowanie się zdrowej, osłabionej i wreszcie chorej woli. Z punktu widzenia psychologii „nerwowość” charakteryzuje się zmianami w obrębie uczuciowości i osłabieniem woli. O tym, co jest tu przyczyną, a co skutkiem, decydują nierzadko światopoglądowe wybory poszczególnych autorów. Pomiędzy wolą chorą a zdrową istnieją zjawiska pośrednie. Krańcowy przypadek woli chorej ujawnia, wedle słów Deschamps, „obłęd zwany abulią, oznaczający się świadomą niemożebnością przemiany myśli w czyn, czyli wykonania myśli lub planu zamierzonego” ¹⁶.

Ribot wykazał — pisze Payot — za pomocą przykładów uderzających, że kiedy uczuciowość nasza jest głęboko dotknięta, kiedy np. występująca po czuciu radość nie ukazuje się zgola, kiedy wyobrażenia pozostają oschłe i chłodne, wówczas istota inteligentna staje się niezdolna nawet do poruszania ręką dla podpisu ¹⁷.

Objawy pośrednie, jak osłabienie woli, dadzą się spostrzegać poprzez zaburzenia w działaniu. Owo działanie

staje się wówczas, gdy wola jest osłabiona, przede wszystkim werbalne. „Chcienia chorych — informuje recenzent Deschamps — nie są skuteczną władzą działania, ale stanem świadomości tylko”¹⁸. Wola może być zdeintegrowana, pozbawiona wewnętrznej harmonii między swymi składnikami. Różni się wówczas od woli zdrowej poprzez zachowania kierowane motywami nierozumnymi, nie usprawiedliwionymi, nieświadomymi swojej istoty.

Gdy wola bowiem słabnie — mówi moralista — inne funkcje i przymioty duszy trwają wprawdzie i ujawniać się nie przestają, ale czynią to w sposób chaotyczny, ścierają się bezładu, idąc za podnieceniami kaprysów i przypadku¹⁹.

Obfitym źródłem nerwowości w dzisiejszym społeczeństwie — pisze Krafft-Ebing — jest nadmierne umysłowe napięcie²⁰. Choroby nerwowe — mówi dalej ten sam autor — mają jeszcze inne źródła. Złożone życie cywilizacyjne na każdym kroku daje powody do rozmaitych wstrząszeń i wzruszeń moralnych²¹.

Przeciążenie intelektualne i moralne wywołuje brak koordynacji uczuciowej. Współistnienie intelektu i uczuć przybiera charakter antagonistyczny. Nadmierne skupienie na czynnościach intelektualnych powoduje — w sferze uczuciowej — rozproszenie. Intelekt nadużywając swych władz poznawczych, określanych jako analiza i krytyka, powoduje skostnienie uczuć. Nerwowość przejawia się w ten sposób, że chorzy:

[...] badają się — pisze Deschamps — analizują, dysekuja udreconą swą duszę lub cierpiące ciało, całe swe życie poświęcają badaniom własnych chorobliwych uczuć, spisując je nieraz²².

Rozproszone, nieskoordynowane uczucia przestają pełnić funkcję czynnej władzy psychicznej, ustępując pierwszeństwa niższemu ośrodkowi²³. Można by sparafrazować, w odniesieniu do tego mechanizmu, powiedzenie Goi: „gdy rozum pracuje bez wytchnienia, budzą się po-

pędy". Tak pisze o tym w książce *O kształceniu woli* Payot:

Popędy nasze, pewne zwycięstwa ostatecznego, przyzwalają niejako inteligencji na owo rozmyślanie, rozważanie, pozostawiają jej płonną uciechę z mniemania, że jest królową, ale w rzeczywistości jest to królowa konstytucyjna, od pompy, od przemawiania, ale nie od rządów ²⁴.

Asceza uczuciowa, będąca efektem nadużycia rozumu, wiedzie prosto ku osłabieniu woli.

Ta bowiem — pisze Payot — nie lubi spełniać suchych rozkazów [...], ponieważ jest ona potęgą uczuciową, potrzeba więc jej rozporządzeń nacechowanych wzruszeniem, zabarwionych namiętnością ²⁵.

Intelekt nie wspomagany przez uczucia, w szczególności uczucia wyższego rzędu, podporządkowany zostaje niższemu, instynktownemu siłom. W końcu pokonuje go świat zmysłów, który zwycięża nad przemęczonym i rozproszonym intelektem oraz rozproszonymi przez nadmierny wysiłek intelektu uczuciami. Niższe popędy — wyzwolone — stają w jaskrawej sprzeczności z wyższymi ośrodkami umysłowymi, które kierują życiem moralnym człowieka. Świat instynktów jest jednak trwalszy od przekonań, pojęć, uczuć, zasad etycznych, cech charakteru, które człowiek przyswaja zgodnie z wymogami domowej i instytucjonalnej pedagogiki.

3. SPOŁECZNE ŹRÓDŁA „NERWOWOŚCI”

Socjogeneza „nerwowości” odnajduje inspirację w myśli pozytywistycznej. Już Comte mówił, że

[...] lekarz, który w człowieku widzi tylko ciało, jest weterynarzem; ten, który chce widzieć zarazem ciało i duszę, może odwołać się jedynie do socjologii ²⁶.

Psychofizjologiczna koncepcja newrozy musiała zatem w sposób naturalny zmierzać do uzyskania odpowiedzi na pytanie: jaka jest rola czynników społecznych i kulturowych w ustalaniu etiologii chorób nerwowych? Jakie fakty społeczne warunkują nerwowość lub jakie doświadczenia społeczne są korelatami pewnych typów chorób uznawanych za psychiczne?

Fizjologiczna i psychologiczna diagnoza „newroz” dawała opis owych, jak je nazywano, „stanów funkcjonalnych”, wraz z ogólnikowym wskazaniem mechanizmów oraz bezpośrednich, niejako abstrakcyjnych i modelowych, warunków ich wytwarzania. Dysfunkcyjność „nerwów” i „władz psychicznych” wynikała bezpośrednio z przeciążenia wywołanego przez bodźce zbyt silne czy zbyt jednostronne albo też długotrwałe, nazbyt jednostronnie ukierunkowane. Skupianie całej energii organizmu lub duszy — niezbędne, by podołać bodźcom atakującym w jednym miejscu — odbijało się rozproszeniem tej samej energii w innych miejscach. To z kolei osłabiało ostatecznie koncentrację miejsc przeciążonych.

Psychiatrzy i psycholodzy końca wieku nie byli zainteresowani taktyką obroną organizmu psychicznego. Temat ten stał się w kilka lat później okazją do sformułowania freudowskiej teorii nerwic, gdzie kluczową funkcję pełnią kategorie: hamowania, tłumienia, kompleksu itd., zogniskowane wokół obrony psychiki przed bodźcami, w ramach tego zapasu energii, jakim ona dysponuje. Przedfreudowscy badacze nerwic — przeciwnie — skupili się niemal wyłącznie na charakterze i genezie samych bodźców nerwicogennych, w ich osłabieniu widząc jedyną nadzieję terapii. Takie stanowisko prowadziło do nader swobodnych elukubracji i pomysłów na tematy socjologiczne i historyczne, które miały budować socjologię „newroz”, czyli — w myśl cytowanego zdania Comte’a — ich rzeczywistą, istotną etiologię. Nic

więc dziwnego, że względna wspólnota poglądów, towarzysząca opisom „newroz” z punktu widzenia fizjologii i psychologii, ulega teraz, w miarę przechodzenia do opisu społecznego, zakłóceniom. To, co jedni uważają za przyczynę, dla drugich okazuje się skutkiem i objawem. Zaciera się też granica między wyjaśnianiem genetycznym a myśleniem na podstawie analogii.

a) d e m o k r a c j a

Dziś nawet ustrój społeczny — woła Regnard — uprawnia pretensje wszystkich ²⁷.

Przyczyny społeczne — pisze Deschamps — wyłuszczyliśmy już [...]: równość wszystkich wobec prawa, łatwość uciech i rozkoszy, wrota kariery otwarte dla wszystkich i wszędzie, wszelkie przyczyny sprowadzające przechodzenie z jednej sfery do innej, co Bourget tak sprawiedliwie nazwał usunięciem z właściwego otoczenia, a co właściwie jest wynikiem pojęć demokratycznych. [...] Ileż to Julianów i Emm Bovary spotykamy w życiu wśród tych wykolejonych, odznaczających się zupełnym brakiem łączności pomiędzy nabytymi pojęciami, pragnieniami a położeniem materialnym, wśród którego dzięki okolicznościom przebywać są zmuszeni ²⁸.

Bourget, choć sam nie jest fizjologiem ani psychologiem, uzyskuje aprobatę Deschamps'a jako autor dysponujący „siłą analityczną” i „przenikliwością psychologiczną”, które nadają jego *Szkicom z psychologii współczesnej* rangę trafnej diagnozy.

Demokracja — czytamy w tej książce — wydaje się na pierwszy rzut oka środowiskiem najbardziej sprzyjającym talentowi, ponieważ otwiera wszystkie miejsca dla wszystkich wysiłków.

Ale przez to samo wznieca ona tępe prawo konkurencji, a więc wywołuje specjalizację ²⁹.

Nastąpił — konkluduje Deschamps — okres równości, otwierający wrota kariery dla wszystkich chętnych, a to dzięki egzaminom, konkursom i ogólnym prawom awansów służbowych ³⁰.

Krafft-Ebing wśród najważniejszych przyczyn „nerwowości” wymienia:

Wielki pośpiech nowożytnego życia wraz z jego politycznymi i handlowymi wzruszeniami, pomiędzy którymi walki wyborcze i gra na giełdzie niepoślednie zajmują miejsce; konkurencja we wiedzy, w sztuce, w handlu i zarobku [...] ³¹.

Z tego zestawu cytatów, który można by wydłużać, wyłania się wizja demokracji jako zasadniczego czynnika tworzącego bodźce przeciążające ponad miarę psychikę człowieka XIX w. za pośrednictwem mechanizmów konkurencyjnych i związanej z nimi rosnącej specjalizacji w ramach podziału pracy. Równocześnie trudno uznać przedstawione poglądy za wcielenie konserwatywnej utopii: przeszłość nie jest ideałem teoretyków newrozy. Istotne jest raczej samo przeciwstawienie, sama opozycja. Dzisiejsza „nerwowość” nie mogła być udziałem czasów dawnych — niedemokratycznych.

Jeszcze niedawno — pisze Regnard — warunki były zupełnie różne; duch kasty utrzymywał każdego w środowisku z góry ustalonym, z którego miał niewielkie szanse wyjść. Brak wykształcenia nie pozwalał masom nawet na nadzieję dobiecia się jakiegoś stanowiska; godności państwowe w końcu były dziedzicznie zagwarantowane tylko dla pewnych rodzin [...]. Także ambicja była rzeczą mało znaną [...]. Dziś nawet ustrój społeczny, w którym żyjemy, uprawnia pretensje wszystkich ³².

O tym, że nie idealizuje się tu przeszłości, przekonuje najdosadniej cytat z rozprawy Mantegazzy:

Inne stulecia zadawałniały się tym, że były gwałtowne lub ascetyczne. Silni zabierali ze stołu obiadowego najlepsze obiady, słabi zaś brali w pokorze okruchy i resztki.

Ale oto — pisze dalej Mantegazza — nastąpił rok 1789 i silnych potopił w morzu krwi, obiecując przygnębionym nową, czarującą trójkę swobody, równości i braterstwa, trójkę, która przez długi czas zdobiła sztandary, ale nie miała ani świątyni, ani kapłanów, ani nabożeństwa ³³.

W tym względzie panuje zgodność opinii: niemal wszyscy zainteresowani gotowi są zgodzić się z Deschampssem, gdy mówi on o „newrozie”:

Pierwszych śladów tej choroby społeczeństwa szukać należy aż w początkach naszego stulecia. Znane są zmiany, jakie w łonie społeczeństwa francuskiego wywołała rewolucja ⁸⁴.

Historyczne, z pozoru, myślenie teoretyków nerwicy ma charakter wybitnie typologiczny: przyjmując cezurę rewolucji dzieli historię na dwa porządki: dawny — kastowy, niedemokratyczny, i nowoczesny — demokratyczny. W następstwie tego podziału formułowane jest prawo, wiążące „newrozę” z demokracją, a ściślej z jej następstwami: konkurencją, podziałem pracy i specjalizacją.

W tej historycznej typologii rolę kluczową odgrywa dwojakie rozumienie podstawowego hasła ewolucjonizmu: „walki o byt”.

Na wstępie rozprawy o *Naszym wieku nerwowym* Krafft-Ebing maluje pełen optymizmu obraz współczesnej cywilizacji, po czym nagle, zmieniając ton, oświadcza:

Na świetny obraz kultury, jaki można by narysować w wyobraźni i oczekiwać w rzeczywistości, pada ponury cień... Robakiem, który toczy owoc życia cywilizowanego, zatruwa naszą energię życiową i pozbawia nas szczęścia na ziemi, jest tzw. nerwowość ⁸⁵.

Jakie są szczegóły tego, jak mówi autor, świetnego obrazu? Człowiek XIX wieku:

Porobił [...] odkrycia, które dokonały przewrotu w świecie, umiał zaprząć do służby potężne siły natury w postaci pary i elektryczności i tym sposobem pokonał czas i przestrzeń ⁸⁶.

Zupełnie podobne przeciwstawienie znajduje się u Deschampsza:

Obecnie — pisze on — [...] newroza panuje, jak królowa nad naszą epoką, która ją uznaje, poddaje się jej do tego stopnia, że odrzuciwszy parę, elektryczność i inne drobniejsze odkrycia, wiek nasz nazywają wiekiem nerwowym [...]³⁷.

Zewsząd dziś — pisze polemista Krafft i Deschamps — daje się słyszeć zdanie, iż neurastenia stanowi owoc walki o byt i gorączkowego życia teraźniejszych społeczeństw [...]³⁸.

I jeszcze jeden cytat z rozprawy Władysława Chodeckiego *Choroby naszego wieku*:

Jasną jest rzeczą, iż obecnie nadzwyczaj trudne warunki bytu i ogromna konkurencja we wszystkich gałęziach ludzkiej działalności muszą prowadzić do nadmiernego wyęczenia mózgu w „walce o byt”, gdyż inaczej łatwo bardzo narazić się na przegraną”. „Nadto — pisze dalej Chodecki — przy panującej epidemicznie gorączce złota „febris aurea”, nikt nie zadowolnia się umiarkowanym zyskiem; być bogatym, używać lub nie egzystować oto dzisiejsza dewiza podkopująca fizyczny i moralny organizm³⁹.

Nie powinno umknąć naszej uwadze, iż słowa „walka o byt” wstawia autor w cudzysłów. Warto też podkreślić, że obaj cytowani wyżej autorzy posługują się oprócz hasła wywoławczego epoki: „walka o byt” nowym hasłem: gorączka. Sens przytoczonych wyżej wypowiedzi można by oddać następująco: wiek XIX, który rozpoczął się w następstwie rewolucji 1789 r., uwolnił człowieka od walki o przetrwanie gatunku, walki toczonej dotąd z przeważającymi siłami natury. Człowiek, wedle słów Krafft-Ebinga: „zaprzągł do służby potężne siły natury” oraz „pokonał czas i przestrzeń”. Para i elektryczność są symbolami tego zwycięstwa, synonimem wygranej w „walce o byt”. Łatwo spostrzec, jak bardzo daleko jest od tych radosnych enuncjacji do teorii Darwina, wedle której walka o byt oznacza przewagę przystosowania się do warunków nad nieprzystosowaniem. Tutaj — przeciwnie — mowa jest o triumfalnym ujarzmieniu, zwycięstwie przez zniewolenie natury. Dopóki

toczyła się walka o byt, o przetrwanie z nieujarzmioną przyrodą, dopóty hierarchicznie uporządkowane, kastowe społeczeństwo było dla jednostki jedynym możliwym sposobem obrony, było więc naturalne. W epoce pary i elektryczności stało się przeżytkiem i musiało upaść, ustępując demokracji. Taki jest mniej więcej sens następującej wypowiedzi Regnarda:

Już nie żyjemy w czasach, gdy aby walczyć z naturą, ludzie musieli się wzajem łączyć; ani w epoce, gdy wyprawy ludów przeciw ludom zmuszały do zestrzelenia interesów, by stawić opór. Dziś wszystko jest tak urządzone, że bezpieczeństwo jednostki jest zupełne; nie myślimy nigdy o nim⁴⁰.

W tych koncepcjach, wspólnych wszystkim teoretykom „choroby wieku”, rozpoznać można bez trudu echo typologii Spencera, odróżniającej społeczeństwo militarne od industrialnego.

Wiele elementów tej koncepcji miało zresztą — mówi Szacki — charakter idei obiegowych⁴¹.

O ile jednak u Spencera typologia ta miała charakter abstrakcyjnego modelu, o tyle u omawianych autorów traktowana jest jako adekwatny opis rzeczywistych procesów. Dlaczego jednak — można spytać — demokracja musi, z konieczności, rodzić konkurencję i nieodłącznie z nią związane przeciążenie, będące źródłem „new-rozy”? Cywilizacja — pisze Regnard:

razem z nowymi źródłami, które wynalazła zrodziła nowe potrzeby; rozwinęła już nie walkę o życie — jak u ludów prymitywnych, ale walkę o rozkosz⁴².

Ktoś może zapytać — pisze Bolesław Lutomski — cóż wspólnego z walką o byt mają zbrodnie, o których mowa? Gabriela Bonpard, Weissowa i warszawska ich koleżanka wcale o byt nie potrzebowały walczyć; był on dla nich zabezpieczony. Lecz hasło to najwięcej rozszerzyli i najmocniej wyznają ci właśnie, którzy o byt walczyć nie potrzebują. Pod bytem rozumieją obfite użycie, cyniczne nasycenie żądz podnieconych, rozkiełznanie wszystkich zwierzęcych instynktów⁴³.

I znów Regnard:

Istnieje wszak jedno wspólne wyrażenie w literaturze, a mianowicie stosujące do naszej egzystencji określenie gorączkowy: dojść, opanować, spieszyć się, oto cel większości ludzi, którzy są prawdopodobnie niezgorzej wyposażeni, jeśli idzie o zrealizowanie swego szczęścia ⁴⁴.

Jednym słowem wraz z przejściem od epoki dawnej do ery pary i elektryczności walka o byt przestaje być zasadą rządzącą stosunkiem człowieka do natury i staje się normą regulującą stosunki między ludźmi. W jakimś sensie dawna, przedindustrialna walka o byt była narzuceniem naturze porządku kultury, ujarzmianiem natury, zaprzęganiami do służby. Nowa walka o byt oznacza naturalizację kultury, narzucanie kulturze praw natury.

Ekonomicznym wykładnikiem demokracji jest szerzona przez ewolucjonistów zasada *laissez faire*, maksymalizująca swobody jednostki i minimalizująca ingerencję instytucji społecznych w życie jednostki. Najpopularniejszym wykładem tych poglądów jest rozprawa Johna Stewarta Milla *O wolności*. Teoretycy nerwicy dostrzegają źródła tej choroby właśnie w urzeczywistnieniu zasady *laissez faire*.

Wyzwoliwszy się z karbów urzędów średniowiecznych — pisze dr A. Bednar — i nie znajdując jeszcze dla siebie żadnej bardziej nowoczesnej i odpowiedniej normy zespolenia, jednostka ludzka w tym naszym okresie *laissez-faire'yzmu* ujrzała się pod pewnym względem na poziomie życia dzikiego ⁴⁵.

Laissez-faire'yzm otwierając nieograniczone możliwości wzrostu ekonomicznego wywołuje jednak w efekcie nowy podział społeczeństwa, stokroć okrutniejszy od dawnego podziału na kasty.

Obok sławy i blasku szczęśliwych zwycięzców — pisze Krafft-Ebing triumfujących w walce o byt, dzięki większym siłom, widzimy wielu zwyciężonych, zabitych, rannych, którzy, pragnąc wzniesć fundament dla gmachu swego szczęścia, zamiast tego własnymi rękoma grób sobie wykopali ⁴⁶.

Warunki sprzyjające nerwicy powstają zarówno wśród zwycięzców, jak i wśród zwyciężonych w walce o byt.

Newroza — powtarza zdanie Mantegazzy kronikarz „Głosu” — jest wynikiem nierównomiernego podziału zdobyczy cywilizacji między ludźmi, wynikiem bądź walki o udział w bieśiadzie z owoców cywilizacji, bądź przesytem za stołem bieśiadnym nabytym ⁴⁷.

O ile przed rewolucją nierównomierny podział dóbr traktowano jako naturalny, o tyle wyrobienie się pojęć demokratycznych spowodowało powszechne zakwestionowanie prawa nierówności. Dążąc do osiągnięcia „czegoś więcej” człowiek udaje się w pogoń za zyskiem, którego pragnienie nigdy nie może być zaspokojone. Jednostka podlega przeciążeniu:

[...] spadają na nią co czas jakiś — mówi jeden z publicystów — ciężary i troski, którym pojedynczy osobnik bez pomocy właściwego sobie skupienia społecznego, bez pomocy klanu, rodu, kasty, stanu, cechu, klasy albo warstwy społecznej podołać nie może ⁴⁸.

Produkcja dla produkcji, wzrost ekonomiczny bez hamulców idzie w parze z nieograniczonym wzrostem konsumpcji. I tu jednostka podlega przeciążeniu: „zbyt często — mówi publicysta — samolubne jej żądze znajdują dla siebie wolne ujście” ⁴⁹.

b) demokratyczna kultura

Rozpanoszonemu industrializmowi w życiu ekonomicznym czasów demokracji towarzyszy — zdaniem teoretyków nerwicy — z jednej strony ogromne rozpowszechnienie nauki i — z drugiej strony — obniżenie sztuki do poziomu drażniącej nerwy rozrywki. Te procesy idą jakby równolegle: wzrostowi produkcji i zy-

sku odpowiada wzrost zracjonalizowanej, naukowo podbudowanej postawy życiowej, wzrostowi konsumpcji towarzyszy rozwój sztuki o funkcji narkotycznej.

Filozoficzne systematy [...] — pisze publicysta — dawniej nie wychodziły [...] poza małe kółko uczonych, teraz zaś, popularyzowane przez pisma, wsiąkają w ogół, a wskutek tego grają daleko ważniejszą rolę w znaczeniu społecznym⁶⁰.

Rozpowszechniona, zdemokratyzowana nauka, podobnie jak literatura, teatr i sztuka stwarza nowy styl życia społecznego. Wszechwładza „metody naukowej” sięga i w dziedzinę życia psychicznego. Metoda eksperymentalna, która, według Claude’a Bernarda, miała uczyć ze sztuki medycznej naukę, została podchwycona przez niewtajemniczonych i z laboratorium przeniosła się w życie codzienne. Teraz niemal większość jednostek mniej lub bardziej wykształconych zaczyna bawić się w eksperyment psychologiczny na samym sobie. Taki, wzbudzony przez popularyzację wiedzy, apetyt poznawczy ma dla teoretyków nerwicy konsekwencje negatywne, bo — zniósł w świadomości ogółu jakiegokolwiek zahamowania i ograniczenia poznawcze.

Wiedza — mówi Caro — zamykając wszelkie wyjścia dla ciekawości przyczyn i skutków, podcięła jednocześnie konary życia moralnego⁶¹.

Wykazała ona — ciągnie myśl Caro Deschamps — że osobistość nie istnieje, że „ja” jest tylko zbiornikiem drobnych, połączonych ze sobą świadomości, że wola jest ich wynikiem, słowem, że człowiek podlega całej masie ślepych sił, które rządzą nim, niszcząc wszelką swobodę moralną⁶².

Chory nerwowo młodzieniec ledwo wyszedł ze szkoły, a już — mówi Deschamps —

wszelkie fatalności organizmu, jako też zmienności serca przestały być dlań tajemnicą, zna wszystko i widzi bez zasłony⁶³.

Wychowanie nasze — pisze Krafft-Ebing — jest jednostron-

ne: zwracamy uwagę głównie na rozwój umysłu, ze szkodą dla zdrowia i ciała, dla uczuć i charakteru⁵⁴.

Nabyta w szkole skłonność analityczna prowadzi w życiu dorosłym, inspirowanym przez naukę, do wzrostu nawyków samoanalitycznych, które ciągle rozbijając psychikę nie mogą jej na powrót zsyntetyzować. Jednostka pozbawiona religii, przekonana przez naukę, że jedyną religią ludzkości jest wiedza, odrzuca katechizmowe wierzenia, ale pozostaje jej przekonanie o moralnym nakazie odwoływania się do wzorów — zamiast naśladować Ewangelię — naśladuje modne podręczniki.

„Wiedza — woła tropiciel newrozy — sprzysięgła się z wychowaniem, ażeby odebrać nam wszystko, co jest instynktem, nieświadomością, uczuciem, zapalem, namiętnością, a więc naturą, siłą, zdrowiem, a dać nam natomiast świadomość, myśl, rozsadek, zrozumienie, krytykę, a więc sztukę obezwładniania woli, chorobę”⁵⁵.

Polski recenzent książki Deschamps'a wylicza następnie skutki przerostu wiedzy, wywołującego ascezę uczuciową: „Pragnienia są czysto umysłowej, intelektualnej natury. Nie są to instynktowne, naturalne popędy, ale wyrozumowane, przejęte od innych, z literatury przeważnie”⁵⁶. To, że mówi się tu o instynktach, nie oznacza wcale — jak można by przypuszczać — aprobaty dla popędowej strony ludzkiej psyche. Skojarzenie popędowości z libido zawdzięcza kultura i literatura dopiero Freudowi. Teoretycy nerwicy mają na myśli instynkty, czy też popędy moralne, składające się na tę energię duchową, którą nazywano wtedy wolą. „Zmysłowość”, którą zarzucano jednostkom przenaukowionym, nie była utożsamiana z tymi wyższymi, uczuciowymi i moralnymi popędami, ale — przeciwnie — z niższymi i zwierzęcymi. Nauka staje się, jak widać, obok cywilizacji demokratycznej wieku pary i elektryczności, równorzędnym czynnikiem wywołującym nerwicę.

Nerwowcy [...] są wytworem nowoczesnej cywilizacji i modnej wiedzy ⁵⁷ — konkluduje Deschamps.

I mówi w dalszym ciągu:

Wiedza uwięziła część naszej młodzieży wśród niebezpiecznego przeciwieństwa: potrzeby ideału i niemożności zadośćuczynienia temu wymaganiu duszy ⁵⁸.

Wpływ wiedzy został tu utożsamiony z wpływem demokracji, która rozbudziła ambicje nie dając możliwości ich zaspokojenia.

Sztuka odgrywa szczególną rolę w etiologii nerwicy. Przeważnie też, w związku z funkcją sztuki jako czynnika chorobotwórczego, pojawia się w teoriach nerwicy swoisty wątek, stanowiący ważne uzupełnienie tych teorii. Chodzi mianowicie o pogląd, iż nerwica wywodząca się z zasady z funkcjonalnego przeciążenia systemu nerwowego i przemęczenia psychiki przez jednostronne nastawienia, może być zarazem przenoszona, na podobieństwo choroby zakaźnej.

Wiadomo [...] — mówi Levillain — że neuropaci posiadają w najwyższym stopniu dar naśladownictwa i najczęściej wystawieni są na niebezpieczeństwa zarazy nerwowej ⁵⁹.

U większości omawianych autorów temat nerwicy zakaźnej pojawia się marginesowo, w związku z omówieniem swoistego udziału sztuki w rozprzestrzenianiu nerwicy. Dlatego nie zostaje on tu wyodrębniony jako osobna teoria. Przekonanie o zakaźnej głównie naturze nerwicy stoi u podstaw koncepcji tylko jednego z przywoływanych tu autorów — Paula Regnarda, koncepcji, która nerwicę ujmuje niemal wyłącznie jako zjawisko socjologiczne. W swej książce o *Epidemicznych chorobach umysłu* Regnard pisze:

W wykonywaniu naszych aktów psychicznych nigdy nie jesteśmy zupełnie wolni. Istnieje rodzaj mimetyzmu społecznego, który nami kieruje.

Istnieje obłęd poprzez imitację. Choroby epidemiczne dotyczą tak samo ducha jak ciała ⁶⁰.

Większość teoretyków nerwicy, nie godząc się na kategoryczność poglądów Regnarda, przyjmuje jednak istotną funkcję sztuki w rozpowszechnianiu nerwicy przez naśladownictwo. Oto, co pisze na ten temat Levilain:

Tendencje realistyczne dominującej do niedawna szkoły literackiej szły w krańcowości swojej tak daleko, że przedstawiały na scenie w najwstrętniejszej nagości namiętności lub nałogi najniezdrowsze, nawet choroby najbardziej serce rozdzierające. Czyż nie posunięto się aż do przedstawiania histirii, epilepsji, obłąkania, a czyż najznakomitsi aktorowie nie wysilili się na to, ażeby odtwarzać na scenie obraz tych czarnych nędz choroby? Zrozumiałym jest tedy, jak zgubny wpływ musiały wywierać te przedstawienia na organizacje delikatne, na osobniki osłabione nerwowo i usposobione do takich samych przypadków, jakie autorowie roztaczali przed nimi w całej ich brutalności. Teatr przestaje być wówczas miejscem rozrywki, zabawy i wytchnienia, a staje się źródłem choroby, prawdziwym ogniskiem zarazy ⁶¹.

W kontekście takiego pojmowania funkcji teatru łatwo zrozumieć, dlaczego Deschamps charakteryzując „wiek nerwowy” użył takiego oto obrazka:

[...] newroza stała się niemal wiarą, religią, której kapłanem jest Charcot [...], a wszystkim znana wielka tragiczka (Sarah Bernhard) — uosobionym ideałem ⁶².

Powyższe wywody pokazują, jak nerwica, pojmowana najpierw jako choroba wyrastająca na podłożu społecznym, zaczyna być traktowana jako choroba społeczna.

4. SPOŁECZNY ZASIĘG NERWIC

Odpowiedzi na pytanie o społeczny zasięg „nerwowości”, określanej jako „choroba wieku”, są różne. Schematycznie można by wyszczególnić dwie zasad-

nicze: jedna przypisuje nerwicę niemal całemu społeczeństwu, druga tylko wybranym kręgom społecznym. A zatem rysuje się obraz konkurujących ze sobą dwóch ogólnych teorii nerwic: elitarniej i egalitarnej.

a) teoria elitarna

Koncepcja elitarna lokuje zarówno newrozę jak i inne zaburzenia umysłowe w jednej grupie czy warstwie społecznej.

W miarę rozwoju społeczeństwa — pisze Cullere — powstaje również obłąkanie, które poraża śmietankę narodu i zatracą ją powoli. [...] Widzimy przeto wśród klas uprzywilejowanych wszelkie postacie skazy neuropatycznej⁶³.

Wśród zwolenników tej koncepcji choroby pojawia się zatem taki na przykład sąd: „Nie ma prawie przykładów na to, by nasi dzielni robotnicy popadali w obłąd dnia dzisiejszego”⁶⁴. Przypisanie choroby jednej tylko warstwie społecznej ma głębokie konsekwencje ideologiczne: neutralizuje polemiczne stanowisko wobec współczesności, jako środowiska szczególnie chorobotwórczego, uhistorycznia choroby nerwowe, wskazując, że powstają równolegle i rozwijają się wraz z poszczególnymi etapami postępu cywilizacji. Cywilizacja podobnie jak historia rozwija się wedle przedstawionego myślenia spiralnie. Ma swoje wzloty i upadki, swoje — jakby powiedział Comte — okresy organiczne i okresy kryzysu. Teoria elitarna szuka w rozwoju cywilizacji tego, co powtarzalne, stałe w rozwoju ludzkości, kreśląc jednocześnie moment graniczny, punkt wydobywania się człowieka ze stanu „uśpienia myśli” — barbarzyństwa. Mówi Cullere:

Jeśli tylko idea religijna, ta pierwotna postać wyższej myśli, pocnie kiełkować i plenić się wśród jakiegokolwiek naro-

du, wnet wskutek niej powstają prorocy, ekstatycy i halucynanci, słowem obłądni⁶⁵.

Postęp wiązany z doskonaleniem możliwości intelektualnych człowieka ma swój kierunek: od dzikości i barbarzyństwa do stanu cywilizacji. Każdy etap rozwoju cywilizacyjnego znaczą obłąkani i nerwowcy.

Dopóki rozum ludzki we względnej pozostaje beczynności, dopóki wspaniałe zdolności ukryte w mózgu w stanie początkowym nie doznają żadnego kształcenia ni hodowli, dopóty obłąd nie istnieje, jak to widzimy u ludów dzikich. W miarę jednak, jak mózg rozwijać się poczyną i bezustannie natęża swe siły, w czym dopomagają mu dobór społeczny i dziedziczność, w miarę jak myśl osiedla się w nim i wszechwładnie panować zaczyna, powstaje również i obłąd. [...] Dlatego też historia obłądu jest zarazem historią cywilizacji⁶⁶.

Warunki postępu przyczyniają się zarazem do powstawania obłądu. Światem i życiem społecznym stale rządzi zasada kompensująca straty.

Im silniejszymi okażą się naprężenie i podniecenie umysłowe osobników pewnego pokolenia, tym łatwiej rozwiną się w ich potomkach niezwykle zdolności, świetne umysły, wielkie talenty, a jednocześnie tym więcej będzie wśród nich ludzi niezrównoważonych, psychopatów, nerwowców i obłąkanych⁶⁷.

Konsekwentnie ewolucjonistyczne myślenie pozwala traktować obłąd i choroby nerwowe jako zjawisko naturalne, wpisane w procesy cywilizacyjne. Nerwica nie jest karą za przyspieszenie postępu, jak sądzą zwolennicy teorii egalitarnej, ale — przeciwnie — okupem, oczywistym i koniecznym, składanym na ołtarzu cywilizacji. Prawa postępu są okrutne, ale logiczne: cywilizacja na każdym etapie rozwoju dokonuje swego doboru. Tym, którzy, wyniesieni na szczyty hierarchii społecznej i umysłowej, byli najmocniejszym ogniwem postępu, odbiera siły, poraża nerwy, osłabia umysł. Za-

chowuje jednak przy zdrowiu niższe warstwy społeczne, które prowadzą dalej dzieło ewolucji. Cullere podaje opis tego procesu popadania w obłąd przez warstwy uprzywilejowane.

Nie potrzebując już hamować się ani przewycięzać swych pożądań, ani opanowywać namietności, ani powstrzymywać złych instynktów, ludzie ci musieli z czasem ulec głębszym zaburzeniom umysłowym. Sumienie zasypia, świadomość dobrego i złego zanika, złe instynkty zostają zadowolniane aż do przesytu, zarozumiałość wzrasta, egoizm olbrzymieje i przyniata wszelkie szlachetniejsze popędy. Skutkiem tego powstaje w ośrodkach nerwowych istne zaburzenie czynnościowe, bardzo podobne do tego, jakie zostaje wywołane przez choroby umysłowe⁶⁸.

Obłąd jest więc wraz z nerwicami środkiem doboru naturalnego: usuwa zużyte nadmiernym wysiłkiem, pozbawione hamulców części organizmu społecznego. Zgadza się to z założeniami Spencerowskiego ewolucjonizmu, według którego społeczeństwa cywilizowane i wyższe organizmy „przeżywają wiele pokoleń składających je części”⁶⁹.

Teoria elitarna zadomawia chorobę w ewolucjonistycznej doktrynie, godzi ją z mitem postępu, czyniąc ją nawet, w pewnym sensie, narzędziem postępu. Dla tej teorii wskaźnik chorób nerwowych jest zarazem wskaźnikiem rozwoju cywilizacji. Zdolność do obłądu wykazują bowiem tylko ci, którzy są zdolni do rozwoju cywilizacyjnego. Dzicy i prymitywni nie są nerwowcami.

Lekka wariacja — konkluduje Cullere — równa się niemal pewnej wyższości umysłowej i szlachetności duszy, wobec czego bez wszelkiej przesady możemy powiedzieć, że z zupełnym zanikiem półwariatów zaniknie i świat cywilizowany — nie ze zbytku mądrości i rozsądku, lecz z nadmiaru pospolitości⁷⁰.

Elitarnej teorii nerwic patronuje w pewnym stopniu Cezare Lombroso, który w tytule swojego głównego dzieła zestawiał obok siebie *Geniusz i obłąkanie*.

b) teoria egalitarna

Zawsze istniały — pisze Deschamps — umysły umartwione, niezadowolone z siebie i z własnej epoki, lecz były to wyjątki, rodzaj arystokracji umysłowej. Nigdy jednak choroba ta nie była tak popularną jak obecnie. To, co stanowiło dawniej przywilej (smutny) kilku wyjątków, stało się obecnie ogólną własnością. Tak jest, newroza stała się demokratyczną ⁷¹.

Wypowiedź Krafft-Ebinga brzmi niczym cytatem z Deschamps'a:

W rzeczywistości nerwowość, która była tylko smutnym przywilejem warstw wyższych społeczeństwa, stała się dziś wadą ogółu. Dziś widzimy ją u mężczyzn, jak i kobiet, u ludzi umysłowo pracujących, równie jak u wyrobnika, u nauczyciela, jak u ucznia ⁷².

Statystycy nowocześni stwierdzili — zapewnia Levillain — że w ostatnim dwudziestolecu wypadki obłąkania wzrosły o przeszło trzecią część w klasie ludzi, należących do zawodów wyzwolonych, a szczególnie pomiędzy politykami, artystami i literatami [...] Iluż neuropatów, neurasteników, histeryków albo zwyczajnie wrażliwych i wyczerpanych znajduje się pomiędzy lekarzami, adwokatami, malarzami, poetami, a szczególnie artystami i dziennikarzami ⁷³.

Spółeczna mapa „newrozy” obejmuje zatem prawie całą strukturę społeczną. Neurotykami są nie tylko ludzie przeciążeni pracą fizyczną i umysłową. „Do tej kategorii — mówi Krafft-Ebing — należy również zaliczyć działaczy politycznych, zbawców świata, marzycieli i fantastów, jacy się ukazują w rozmaitych sferach życia społecznego” ⁷⁴. Jak na to wskazują wypowiedzi Deschamps'a i Krafft-Ebinga, egalitarna teoria nerwic zawiera w sobie elementy elitarniej, które tkwią w przekonaniu, iż w czasie poprzedzającym wybuch demokracji nerwice były przywilejem wąskiej, uprzywilejowanej społecznie i umysłowo warstwy społecznej. Od rewolucji

jednak nerwice się upowszechniły, zdemokratyzowały. W pewnym sensie egalitarna teoria nerwic przekreśla aktualność teorii elitarnej, jako teorii ilościowo i przede wszystkim jakościowo innej rzeczywistości społecznej. To, że fizjologowie i psychologowie akcentują powszechność chorób nerwowych, nie tyle służy budowaniu katastroficznych wizji, jak często bywa w praktyce publicystycznej, ale tworzy podstawę do polemiki z podstawowym mitem XIX wieku, ucieleśnionym w alegoriach pary i elektryczności, mitem postępu cywilizacyjnego na drodze ewolucji. Perspektywa aksjologiczna, jaka wynika z nagromadzenia faktów świadczących o masowym rozprzestrzenieniu chorób nerwowych, nie pozwala mówić o ewolucji, ale raczej o inwolucji.

Wszyscy my ludzie XIX wieku — pisze Mantegazza — jesteśmy pod względem moralnym podobni do nich [tj. Murzynów, Indian, dzikich ubranych po europejsku — K.K.]: należymy jeszcze do wieków średnich, ale ubieramy się w odzież współczesną, tj. jesteśmy w zasadzie dzikimi, którzy przywdziali na siebie kostium swobody i nowej nauki. Wciąż jesteśmy jeszcze ludożercami odzianymi w szatę nowej cywilizacji. Rękawiczki nie pozbawiły nas poznokci, pantaloney nie zgłuszyły w nas instynktów zwierzęcych, a marmurowe domy lub pałace nie zniszczyły dążeń do kradzieży, zabójstwa lub zdrady ⁷⁵.

Metaforyka Mantegazzy precyzyjnie uwypukla rozdźwięk między cywilizacyjnymi osiągnięciami (ewolucja) a moralnymi kosztami tych osiągnięć (inwolucja). Ewolucja obejmuje sferę pozorów, przebrań, kostiumów, masek, inwolucja ogarnia istotę człowieczeństwa, które powraca do dzikości i barbarzyństwa.

Pogląd o inwolucyjnym charakterze nerwic doprowadził do skrajności Max Nordau, stawiając znak równości między nerwicą i zwyrodnieniem.

Zwyrodniali — pisze Nordau — nie tylko nie są młodymi, ale wręcz przeciwnie, cierpią na nieuleczalną starczą niemoc.

Każda cecha [ich twórczości — K. K.] — to atawizm, a atawizm, jak wiemy, to charakterystyczny symptom zwyrodnienia ⁷⁶.

„Nerwowość” jest więc i produktem, i najpełniejszym wyrazem współczesności, prawdziwą „chorobą wieku”, stawiającą pod znakiem zapytania rzekome osiągnięcia cywilizacyjne.

W obecnym czasie — stwierdza Nordau — przeżywamy ostrą, masową chorobę psychiczną, w pewnych wypadkach dżumę zwyrodnienia i histerii, i jest rzeczą naturalną, że niektórzy pytają z trwogą, co będzie dalej ⁷⁷.

Ta diagnoza, kończąca się dramatycznym pytaniem, a nierzadko i przerażającą wizją przyszłości, rodzi myśl, iż gwałtowny postęp cywilizacji, który nastąpił po rewolucji, wiąże się z niebezpiecznym naruszeniem jakichś odwiecznych praw naturalnego rozwoju.

Nie przypadkowi — pisze Krafft-Ebing — zawdzięczamy chorowitość naszego wieku, lecz [...] jest ona koniecznym następstwem gwałcenia praw naturalnych, niezmiennych, które mszcząc się za nasze nieposłuszeństwo, karzą nas nerwowym osłabieniem, nerwowym charłactwem, słowem nerwowością [...] ⁷⁸.

Ewolucyjny punkt widzenia umożliwia w pewnym stopniu zneutralizowanie społecznych skutków nerwicy, którym przeciwstawia się niekwestionowane osiągnięcia cywilizacji. Zwolennicy egalitarnej teorii nerwic będą, przeciwnie, wyolbrzymiać niebezpieczeństwo społecznych następstw nerwicy. Powszechność nerwic oznacza odwrócenie wielu procesów rozwojowych, których widownią był XIX wiek. Bezpośrednie objawy nerwowości, takie jak zanik uczuciowości, osłabienie woli, zmniejszenie zdolności do wysiłku intelektualnego, wzmożenie zmysłowości, czynią jednostkę coraz mniej zdolną do

uczestnictwa w życiu społecznym. Egoizm i nadmierny indywidualizm, odwrót od religii i rozpowszechnienie materializmu, prowadzą do zaniku wszelkich ideałów. Miejsce, które winny zająć emocje płynące ze źródeł społecznych, staje się w życiu jednostki nie wypełnione i puste. „Nerwowiec” jakby z natury rzeczy podatny jest na filozoficzny pesymizm. Właśnie pesymizm i skłonność do weltschmerzu uznał Krafft-Ebing za fakty, które są „najjaskrawszymi spośród innych objawów przekonywających o osłabieniu systematu nerwowego”⁷⁹. Dość często nawet sam pesymizm traktowany bywa jako choroba. Bardziej odległe konsekwencje nerwicy to suma wszelkiego zła społecznego: prostytucji, przestępstw, samobójstw, chorób umysłowych, pijaństwa, narkomanii itd. Dla teorii nerwic charakterystyczne jest przekonanie, że całe zło społeczne jest wynikiem nerwowości lub obłąd. Paradoksalność tego myślenia polega na sprzeczności, którą stara się zapośredniczyć rozbudowana teoria. Człowiek odpowiada moralnie za zło tylko o tyle, o ile spada na niego odpowiedzialność za gwałtowne przyspieszenie cywilizacyjne, wynikające, jak to określa Krafft-Ebing, z „gwałcenia praw naturalnych”. Ostatecznie bowiem człowiek jest budowniczym cywilizacji, sam stworzył społeczne warunki nerwicy. Zarazem jednak zdejmuje się odpowiedzialność z człowieka jako ofiary nerwicy. Chory, zgodnie z XIX-wiecznym ideałem, nie powinien stawać przed sądem, trzeba go po prostu leczyć.

Kto tylko bada socjalne i biologiczne warunki współczesnego życia — pisze Krafft-Ebing — ten musi dojść do rozpaczliwego wniosku, że społeczeństwa nasze czeka fizyczna i moralna ruina, jeżeli nie użyjemy środków zapobiegawczych, sprężyn, które pozwolą kulturze normalniej się rozwijać, starganemu ciału uspokoić się, wzburzonej duszy ześrodkować, dążeniom zaś ludzkim obrać moralniejsze i szlachetniejsze cele⁸⁰.

Terapia, jaką proponują teoretycy nerwicy, uwikłana jest w podstawową antynomię XIX-wiecznego doświadczenia szaleństwa, którą opisał w swojej *Historii* Foucault.

Z jednej strony — pisze — szalenie odsłania elementarną prawdę człowieka, redukuje go ona do jego własnych, pierwotnych pożądań, do jego prostych mechanizmów, do najbardziej palących zdeterminowań jego ciała. Z drugiej strony — mówi autor — szalenie odsłania prawdę krańcową człowieka: pokazuje, dokąd mogą go doprowadzić jego namiętności, życie społeczne, to wszystko, co oddziela go od natury pierwotnej, która szaleństwa nie zna ⁸¹.

Leczenie nerwicy musi zatem, zgodnie z logiką tych paradoksów, wiązać nadzieję zdrowia zarówno z ulepszaniem cywilizacji, poprawą stosunków społecznych, jak i obroną człowieka przed przycywilizowaniem, z marzeniem o powrocie do natury ⁸². Uciekać od cywilizacji i naprawiać ją — oto rady, które nie dają się pogodzić.

Założeniem XIX-wiecznej teorii nerwic jest teza, że przyczynę tych zaburzeń stanowi współczesna rzeczywistość społeczna i ekonomiczna. Tu teoretycy nerwic stali na gruncie pozytywizmu, który nakazywał opis wszelkich zjawisk jednostkowych przez sprowadzenie ich do środowiskowych zdeterminowań. Szukając narzędzi opisu współczesnej cywilizacji znajdowali je w doktrynach społecznych, stworzonych przez pozytywizm, takich jak ewolucjonizm, darwinizm społeczny, teoria *laissez-faire'yzmu*. Utożsamiając te doktryny z obrazem współczesności, traktowali je jako adekwatny opis rzeczywistości. W ten sposób oskarżając współczesną cywilizację o to, że stała się źródłem chorób nerwowych, występowali tym samym automatycznie przeciw pozytywistycznym doktrynom. Do kluczowych haseł pozytywistycznej ideologii społecznej, takich jak podział pracy, specjalizacja, konkurencja, wystarczyło dodać przymio-

tnik „nadmierny”, by uzyskać określenie różnych negatywnych stron cywilizacji. Dlatego teoretycy nerwicy wywodząc się z pozytywizmu uczestniczyli zarazem w buncie przeciwko niemu. Ich antypozytywizm był bardziej wynikiem niekonsekwencji własnych założeń niż świadomego działania. Przy okazji swych rozważań artykułowali wewnętrzne sprzeczności doktryny.

Proponując terapię chorób nerwowych powracali znowu do pozytywizmu.

ROZDZIAŁ II

POWIEŚCI O „WIEKU NERWOWYM” W OPINII KRYTYKI LITERACKIEJ

I. DOKUMENT, KOMPILACJA, SPOWIEDŹ?

1. WSTĘP

Psychologia kobiety, Psychologia spirytyzmu, Nowa próba psychologii rasowej, Psychologia a technika — tak brzmią wybrane na chybił trafił nagłówki artykułów opublikowanych w latach dziewięćdziesiątych na łamach „Przeglądu Tygodniowego” i „Prawdy”. Przykłady można by mnożyć. Psychologia — ówczesny czytelnik nie może mieć co do tego wątpliwości — wyzwolona przez „naukę pozytywną” ze statusu ubogiej krewnej filozofii, zaczęła gwałtownie zdobywać pozycję wiedzy kluczowej, anektować najbardziej nawet odległe od niej dyscypliny¹. W roku 1896 sprawozdawca „Przeglądu Tygodniowego”, donosząc o Kongresie Psychologicznym w Monachium, zauważa:

[...] żyjemy w wieku psychologii. Socjologia coraz więcej zbliża się do psychologii społecznej i szuka w niej oparcia, w ekonomii politycznej oświeclają zjawiska ekonomiczne ze strony psychologii, a nawet szukają w psychologii uzasadnienia praw ekonomicznych, przede wszystkim zaś literatura współczesna jest *par excellence* psychologiczną².

Psychologia istotnie opanowała literaturę, spełniając — być może nazbyt gorliwie — wcześniejsze postulaty krytyki i nauki. Kiedy w roku 1876 Julian Ochorowicz domagał się od literatury przedstawienia bogatszej jak dotąd panoramy typów i charakterów — „chorych i zdrowych, uczonych i idiotów, mężów stanu i niedołęgów, dzikich i oświeconych, kobiet, starców i dzieci,

obłąkanych i przestępców”³ — nie można się było spodziewać, że za lat kilkanaście „chorzy i obłąkani” tak zatłoczą karty nowel i powieści, iż obrona literatury przed newrozą okaże się konieczna, tak jak niegdyś oczywiste było ostrzeganie jej przed nazbyt zdrową „normalnością”. Krytycy zżymają się teraz powiadając, że „literatura powieściowa nadużyła [...] nielitościwie swojego prawa, uczyniwszy sobie z newrozy konika, na którym jęła hasać”⁴.

Do ogólnej zmiany dyskursu naukowego dostosowuje własne narzędzia krytyka literacka. Ważna część produkcji powieściowej w latach dziewięćdziesiątych zostanie opatrzona przez nią nową kwalifikacją gatunkową. Kluczem stanie się przymiotnik „psychologiczny”, określający nie tylko powieść, ale także mniejsze utwory: nowele i opowiadania. Jako reprezentatywne dla nazwanego tak przez krytykę „rodzaju psychologicznego” wymienienia się stale powieści: *W wieku nerwowym*, *Moja spowiedź* Belmonta (druk. w „Tygodniku Romansów i Powieści” 1888), *Bez dogmatu* Sienkiewicza (druk. w „Słowie” 1889—1890), *Hrabia August* Mańkowskiego (druk. w „Gazecie Polskiej” 1890), nowele i opowiadania Orzeszkowej z cyklu *Melancholicy: Z pomroku* (druk. w „Ateneum” 1890), *Zrozpaczony* (druk. w „Prawdzie” 1891), *Tamten człowiek. Z notatek wariata* Belmonta (druk. w „Tygodniku Ilustrowanym” 1891), *Śmierć Dąbrowskiego* (druk. w „Bibliotece Warszawskiej” 1892), *Dwa bieguny* (1892) i *Ad astra* (1903) Orzeszkowej.

Jest to więc zbiór utworów scharakteryzowany przez Henryka Markiewicza jako proza o „bezdogmatowcach i melancholikach”⁵, swoista — jak powiada badacz — „ufilozoficzniona” odmiana powieści, pojawiająca się u schyłku pozytywizmu, artykułująca najczęściej polemiczny stosunek autorów do przeżywającej się już doktryny światopoglądowej i literackiej. Ze względu na

prymat pierwszoosobowej formuły narracyjnej proza ta włączona została przez Michała Głowińskiego w ramy „powieści młodopolskiej”⁶, dla której stanowi — zdaniem autora monografii — fazę wstępną. Powieść lat dziewięćdziesiątych może być odczytana jako ostatnie ogniwo pozytywizmu, ale zarazem pierwsze ogniwo prozy młodopolskiej. Jest zjawiskiem pogranicznym, w którym można dostrzec symptomy przełomu. Nowa postać prozy, którą — jak pisze Markiewicz — „wypełniły [...] w znacznym stopniu analiza psychologiczna i treści światopoglądowe, w której nastąpiło uwewnętrznienie prozy literackiej i jej rozluźnienie kompozycyjne”⁷, stawiała przed autorami zadania szczególnie trudne, tak trudne, że często ich wypełnienie kończyło się artystyczną porażką. Nie umniejszało to zresztą jej „wartości rozwojowej w historii literatury”. Nie przeszkodziło także — świadczą o tym autorzy ówczesnych recenzji — jej powodzeniu u czytelników. Nowa proza była nowym problemem, który podjąć musiała właśnie — wobec sporej popularności u odbiorców — krytyka literacka. W praktyce oznaczało to przede wszystkim zmianę języka krytyki, na który oddziaływały wypowiedzi publicystyczne, eseistyczne i naukowe. Owa zmiana nabierała najczęściej charakteru dramatycznej konfrontacji narzędzi opisu i interpretacji utrwalonych i pewnych z jednej strony, a nie gotowych i próbnych — z drugiej strony. Okazywało się często, że trzeba próbować na nowo rozwiązać kwestie dawno rozstrzygnięte: autonomii i swoistości literatury, jej granic i pograniczy.

Mając do dyspozycji świadectwa krytycznoliterackie, zapytać można o sposoby czytania, a więc analizy, opisu, interpretacji i oceny wyznaczonego zbioru wypowiedzi powieściowych. Ów zbiór rozpoznawany bywa jako całość ze względu na wspólną, zgodnie przydawaną tym powieściom etykietę gatunkową.

2. W POSZUKIWANIU GATUNKU

W zbiorze recenzji interesującej nas grupy powieści, który wygodnie będzie za Januszem Sławińskim nazwać konstelacją tych powieści⁸, rzadko pojawia się definicja gatunku. Krytycy zazwyczaj zachowują się tak, jak gdyby pojęcie „powieść psychologiczna” było czymś oczywistym, nie wymagającym komentarza. Zaledwie dwie recenzje podejmują próbę sprecyzowania wprowadzonej kategorii. Są to próby różne, choć łączy je wspólna właściwość: obie definiują przedmiot przez negację. Autorem jednej jest Piotr Chmielowski, drugiej Teodor Jeske-Choiński.

Jeske-Choiński próbuje naszkicować coś w rodzaju „gramatyki” gatunku.

Zwykle też skupiają przedstawiciele tego gatunku całą uwagę na postaci jednej, głównej, zadowalając się pobieżnym szkicowaniem figur podrzędnych. Wypadki, sytuacje uwzględniają o tyle, o ile pomagają one do uwypuklenia danego uczucia, pragnienia, namiętności, choroby, obłędu itd. Naturalnym wynikiem takiej metody bywa ubóstwo bajki, w rozumieniu pospolitym, brak ruchu, intrygi, zdarzeń [...] ⁹.

Definicja Jeske-Choińskiego przeciwstawia powieść psychologiczną wyidealizowanemu wzorcowi powieści realistycznej, określanej przez krytykę jako: „powieść malarska” i „powieść zdarzeń”. W znacznej mierze powieść psychologiczną rozumie się tu jako deformację kanonicznej postaci gatunku. „Malarskość” odsyła do bogactwa przestrzeni przedstawionej w powieści, szerokiego tła, wielości postaci, „zdarzeniowość” wskazuje na głęboko zakorzoną w świadomości ówczesnej krytyki formułę fabularności jako dominanty prozy powieściowej. I rzeczywiście, niektórzy recenzenci odmawiają „powieściowości” utworom, w których przyczynowo-skutkowy porządek zdarzeń uległ wyraźnej dezintegracji.

„Pan Dąbrowski — pisze na przykład recenzent *Śmierci* — stworzył rzecz złożoną, eklektyczną, którą należałoby nazwać romansem psychologiczno-patologicznym, gdyby nie zupełny brak osnowy romansowej i osnowy jakiegokolwiek w ogóle”¹⁰.

Różnica dostrzegana jest również w sposobie traktowania wzajemnej zależności fabuły i bohatera. Krytyka zwraca uwagę na — jak byśmy powiedzieli dzisiaj — tendencję personologizującą¹¹ powieści psychologicznej: konkretne sytuacje wynikają tu z cech osobowości i charakteru postaci, a nie odwrotnie, jak np. w powieści realistycznej.

Inaczej definiuje powieść psychologiczną Chmielowski, który opowiada się za historyczną ciągłością gatunku, wbrew krytykom, witającym w osobach Sienkiewicza czy Mańkowskiego twórców pierwszych w Polsce utworów tego rodzaju. „Twierdzenie to jest zupełnie bezzasadne. Istotnym u nas twórcą powieści psychologicznej był Ludwik Szyrmer [...]”¹². Podana przez Chmielowskiego definicja koncentruje się przede wszystkim na swoistości wyborów tematycznych, uchwytnych w tradycji literackiej równie dobrze, jak u pisarzy współczesnych, którzy tę tradycję kontynuują. Krytyk wskazuje więc to wszystko, co pisarz-psycholog usuwa z pola swego zainteresowania: wykluczenia obejmują w tym przypadku komplet literackich programów epoki. Odnosząc swe słowa do Ludwiga Szyrmera¹³ i za jego pośrednictwem do każdego twórcy-psychologa, mówi Chmielowski:

[...] kreśląc swoje opowiadania i szkice nie miał na widoku ani obrazów życia towarzyskiego, ani tendencji społecznej, ani względów czysto artystycznych, lecz wyłącznie zbadanie duszy człowieka w jej anormalnych mianowicie objawach, jako to braku woli, braku serca: rozmaitego rodzaju obłąkań¹⁴.

Przytoczone definicje traktować trzeba jako obowiązujące, utrwalające się w świadomości literackiej epoki.

Istotny jest tu zwłaszcza głos Chmielowskiego, który później ujął bardzo podobnie powieść psychologiczną w swojej podręcznikowo pomyślanej *Stylistyce*¹⁵. Przewaga negatywnego aspektu definicji pociąga za sobą ogólnikowość sformułowań pozytywnych. Obaj krytycy widzą w bohaterze dominantę powieści. Ze słów Chmielowskiego wynikałoby dodatkowo, że nie każdy utwór skupiony wyłącznie wokół pierwszoplanowej postaci spełnia wymogi definicji, warunkiem koniecznym okazuje się także szeroko rozumiana patologiczność tej postaci.

W praktyce krytycznoliterackiej podobne sformułowania okazywały się za mało pojemne. Pojęcia „powieść psychologiczna” używano raczej jako swego rodzaju znaku rozpoznawczego, nie było ono jednak narzędziem opisu. Stąd bierze się tendencja do mnożenia terminologii krytycznej.

Rzecz znamienna — ogromną karierę zrobił termin spoza tradycyjnego języka krytyki: „studium psychologiczne”. Ma on definiować powieść psychologiczną ze względu na jej wewnętrzne ustrukturalowanie. Oto dla przykładu fragmenty recenzji Feliksa Brodowskiego powieści Belmonta:

Jest to analiza psychologiczna dokonana niesłychanie drobiazgowo. Tak drobiazgowo, że przez porównanie nasuwa się obraz jakiegoś laboratorium, w którym chemik zajęty jest rozbiorem ciekawego związku przy pomocy najwrażliwszych odczynników i doskonałej wagi. Powieść ta — to niby rysunek, szpilka na papierze wykłuty, w którym nie pominięto nawet drobnych rysów, a każdy z nich składa się z mnóstwa drobnutkich punkcików [...] Utwór ten — to kretowisko psychologiczne, rozgrzebane do ostatniego ziarnka piasku, to zadanie wymagające tyle cierpliwości, co przebranie korca maku lub rozplatanie powikłanych pasm bawełny — słowem jest to powieściowe studium psychologiczne¹⁶.

Kategoria studium opisuje zatem tę właściwość tekstu, którą nazwalibyśmy dzisiaj sposobem prowadzenia narracji. Charakteryzują go takie cechy, jak: „drobiazgowość”, „dokładność”, „sumienność obserwacji” i nieodłącznie z nimi związana „fragmentaryczność” utworu. „Fragmentaryczność” jako antyteza fabularnej ciągłości oddziałuje — w odczuciu krytyki — na sposób konstrukcji bohatera. Zawieszając przyczynowo-skutkowy porządek zdarzeń studium likwiduje to, co warunkuje pełnię i spójność postaci. Zamiast — oczekiwanej przez większość krytyki — „plastyczności” postaci¹⁷ powstaje efekt „szkicowości”, w miejsce syntetycznej całości, pełnej indywidualności — szereg „stanów psychicznych”.

Rezygnując w opisie studium z zadomowionej w dyskursie pozytywistycznym nomenklatury malarskiej, krytyka jednoznacznie sugeruje kryzys epickiej koncepcji powieści. W wypowiedziach krytycznych nie pojawia się jeszcze, właściwa dla dyskursu modernistycznego, postwagnerowska metaforyka, ujmująca powieść za pomocą terminologii muzycznej¹⁸. Modelem opisu studium jest najczęściej grafika.

Kategorii „studium” używa się często jako określenia ponadgatunkowego: „nowelami — pisze na przykład Kazimierz Bartoszewicz — nazywała Orzeszkowa szereg swych mniejszych utworów [...], które są przeważnie studiami psychologicznymi”¹⁹. Jeśli termin studium zawiera w swym znaczeniu sugestię genologiczną, to z reguły wyprowadzaną poza pole „literackości” czy „powieściowości” — w dziedzinę wypowiedzi o niepewnym, paranaukowym statusie: „Śmierć — notuje anonimowy recenzent „Biesiady Literackiej” — nie jest powieścią, lecz stanowi wstrząsające studium psychologiczne nad młodym studentem, konającym na suchoty”²⁰.

Czy istotnie tak użyte pojęcie studium zawiesza powieściowość gatunku psychologicznego, a nawet prze-

suwa go w dziedzinę tworów paraliterackich? Służy ono raczej próbom wyłonienia specyfiki utworów, w których to, co powieściowe (fikcyjne) kojarzy się z tym wszystkim, co wykracza poza granicę literatury (metoda i prawda naukowa).

Identyfikacji nowego gatunku służy również, obok terminologicznych neologizmów, obyczaj odwoływania się do bliższej i dalszej tradycji w literaturach obcych — do tej przede wszystkim tradycji, której samo hasło kojarzy się ówczesnie z etykietką literackiej psychologii, a więc oczywiście do powieści francuskiej. Rodowód literacki powieści psychologicznej jest bardzo starannie odnotowany przez krytykę. Najczęściej pojawia się nazwisko Bourgeta: jego twórczość reprezentuje najpełniej — w rozumieniu ówczesnej krytyki — typową postać gatunku psychologicznego ²¹. Bardziej wnikliwi krytycy przypominają Stendhala, którego sam Bourget uczynił swym patronem i poprzednikiem, a także współczesnych Bourgetowi Roda i Barrèsa.

O ile co do ogólnej definicji powieści psychologicznej panuje wśród krytyków zgoda, o tyle waloryzacja tego pojęcia, która wynika z określonych praktyk lekturowych, bywa rozmaita. W wypowiedziach krytycznych wyróżnić można trzy zasadnicze sposoby formułowania całościowej problematyki utworów. Wszystkie, jak łatwo przewidzieć, ogniskują się na centralnym dla gatunku psychologicznego zagadnieniu tożsamości i spójności bohatera. W dalszym ciągu rozważań poddano rekonstrukcji trzy podstawowe sposoby czytania interesującej grupy powieści. Będzie to: lektura powieści jako quasi-dokumentu, jako kompilacji, jako spowiedzi.

3. LEKTURA POWIEŚCI JAKO QUASI-DOKUMENTU

„Obecnie [...] klinika jest w modzie [...], kłęby fenolu wypełniają atmosferę literacką [...]”²² — notuje sprawozdawca „Prawdy” w 1891 roku. Rok wcześniej, przeciwstawiając prozie angielskiej powieść francuską, recenzent „Ateneum” pisał: „Dla stępałych nerwów francuskich potrzeba co najmniej sali anatomicznej, gdzie romansopisarz, jak operator, rżnie organizm ludzki na kawałki i odkrywa cały proces psychiczny”²³. Ten swoisty słownik, obcy tradycyjnemu stylowi krytyki, wejdzie w użycie recenzentów, opisujących literaturę przełomu. Twórcy „literatury klinicznej” czy „beletrystyki patologicznej” działają — według nowej nomenklatury — albo w „laboratorium psychologicznym”, albo w „klinice chorób wewnętrznych i umysłowych”. Dla ukazania artystycznej przewagi *Bez dogmatu* nad powieścią Mańkowskiego wystarczy napisać: „Głębiej [...] zapuścił Sienkiewicz sondę psychologa w charakter swojego pacjenta [...]”²⁴. Pisarzowi przyznaje się tu rolę lekarza, psychologa, jego bohater staje się „pacjentem”. Jest nim zazwyczaj: „[...] piękny, doskonały okaz nerwowca [...]”²⁵, który sam zapisuje swoją „kliniczno-psychologiczną monografię”²⁶, albo — jak powiadają krytycy — spisuje „sumienny i wyborny protokół”²⁷ ze swojej chorej duszy. Szukając genezy takiego bohatera — mówi Konstancy Maria Górski — „Wobec naukowych pretensji całej tej literatury wystąpiły stany chorobliwe na pierwszy plan niejako jako ciekawsze, ale i jako ważniejsze”²⁸.

Mając świadomość, że źródłem „patologiczności” bohatera są naukowe fascynacje pisarzy, krytyka stara się wypracować odpowiedni język opisu. Tradycyjne kategorie zawodzą, nawet tak podstawowe pojęcia jak „bo-

hater” niewiele ma już z tym nowym światem wspólnego:

Wyrażenie „bohater” powieści dla oznaczania głównej działającej osoby jest dawnych, daleko sięgających czasów spuścizną, dzisiejszy wyraz brzmiałby zupełnie inaczej i byłby najpewniej zapożyczony z naukowego języka ²⁹.

Chodzi tu przecież o coś więcej niż tylko o modernizację języka. Podstawowa problematyka wiąże się z przymusem zrewidowania obowiązującej perspektywy oceny i interpretacji, a w ostateczności z przymusem zmiany języka wartości. Kategoria prawdopodobieństwa życiowego, potocznej wiedzy — zasadna wobec prozy realistycznej — wydaje się tu nie wystarczać. Odczytanie naukowych intencji autorów prowadzi do wyznaczenia nowych dyrektyw lektury. Zdawać by się mogło, że krytyk winien zrzec się tradycyjnych uprawnień, aby móc, stosownie do wymagań tekstu, dokonać interpretacji i ustalić jego wartość; zwłaszcza w sferze wartościowań etycznych, gdzie perspektywa psychopatologiczna wprowadza zakłócenie, a nawet likwidację tradycyjnych pytań i osądu moralnego.

Skoro jednak raz wstąpimy na grunt niepoczytalności, nie może być już więcej mowy o typie moralno-umysłowym, ponieważ w sferze jego bytu używamy miary do sądzenia, jakiej dzisiaj, w czasach kiedy głos lekarza przed sądem nabrał mocy rozstrzygającej, nikt już nie stosuje do ludzi chorych ³⁰.

Czy więc krytykowi wypadnie teraz pełnić rolę, do której nieoczekiwanie zmusza go psychologiczna zawartość utworu — rolę recenzenta naukowego? Czy, dopowiedzmy do końca, zmuszony będzie, szybko uzupełniając własne „kwalifikacje”, rywalizować na polu psychologii z autorem? W praktyce recenzenckiej dość często napotykamy wypowiedzi, w których rolę rozgrywa się według tak właśnie zaprojektowanego scenariusza. Kry-

tycy wykazują nieraz ogromną kompetencję fachową, prześcigając się nierzadko w mnożeniu odwołań do ustalonych autorytetów z dziedziny psychologii: „Psychologia Śmierci jest [...] obrobioną zgrabnie, ale pod względem naukowym wiele pozostawiającą do życzenia”³¹. „Mamy tu oczywiście objaw choroby, nie nieuleczalnej może, ale tak zaniedbanej, że musiała się katastrofą zakończyć”³². Wspomniano już, że dokonująca się tutaj zasadnicza zmiana dyrektyw lektury odbywa się z reguły kosztem zawieszenia pytań o literackie jakości tekstu. Nie może więc dziwić fakt, że „psychologizująca” krytyka przestaje dostrzegać podstawową zasadę budowy powieści „psychologicznych”, które są, niemal bez wyjątku, imitacjami dziennika intymnego, prowadzonego przez głównego bohatera.

Tekst powieści traktuje się tak, jakby istniała w nim zwerbalizowana instancja autorska, a zatem jak klasyczny tekst w trzeciej osobie. Tylko pod warunkiem takiej właśnie lektury można bowiem spierać się z autorem o trafność psychologicznych diagnoz. Swoistość wypowiedzi literackiej zatarta zostaje w tak dużym stopniu, że prowadzić to może w przypadku skrajnym do odrzucenia wszelkiego upowieściowienia czy beletryzacji i odczytywania utworu jako traktatu. Jak wówczas, kiedy (próbującego swych sił w powieści) popularnego psychologa — Paula Mantegazzę — odstręcza się od szlachetnego skądinąd zamiaru popularyzowania medycyny za pomocą literatury. „Wszystko to piękne, po co jednak w usta zmyślonych ludzi wkładać nie zmyślone prawdy, dostarczone przez naukę, po co kazać bohaterom powtarzać ustępy z medycyny i higieny, dlaczego, posiadając dar zajmującego i przystępnego wykładu praw naukowych nie wypowiedzieć leżącej na sercu kwestii w sposób jasny, prosty, przekonywający, słowem, godny uczonego? Broszura lub odczyt popularny

— oto forma, która pozwoliłaby autorowi poprzez roztropne swe przestrogi mnóstwem ciekawych faktów i spostrzeżeń, wypowiedzianych swobodnie, bez krępowania się względami, jakie trudno zaprzeczyć formie romansowej i gdyby szanowny profesor, tak sobie postąpił, praca jego byłaby o wiele więcej użyteczną i nie przysporzyłaby dziwotworów w literaturze pięknej”³³.

Jednakże przeoczenie „literackości” utworu trwa za ledwie przez moment. Recenzent szybko przypomina sobie własne, krytycznoliterackie kompetencje. I natychmiast staje wobec paradoksu. Powieść nie jest przecież psychologicznym traktatem, a jedynym w niej głosem jest głos bohatera—„pacjenta”, od którego nie musi się wymagać specjalnego, psychologicznego przygotowania. Taki utwór może być co najwyżej dokumentem, wstępnym materiałem, poddającym się obróbce psychologa, a w najlepszym razie dogodną ilustracją któregoś z ciekawszych przypadków patologicznych. Można wówczas napisać, jak czyni to Ignacy Matuszewski w odniesieniu do postaci z powieści Paula Bourgeta, że „każdy [...] z bohaterów [...] mógłby służyć za doskonałą ilustrację do studiów Ribota nad *Chorobami osobowości i woli*”³⁴. Natychmiast jednak okazuje się, że tak jak poprzednio oddzielenie narracyjnych funkcji bohatera od niego samego i przypisywanie ich autorowi niwelowało problematykę literacką utworu, tak obecnie dostrzeżenie w bohaterze narratora, a zarazem dwuznacznej pozycji autora powieści — stawia pod znakiem zapytania rzetelną wartość psychologiczną takiego „spreparowanego dokumentu”. Píše Piotr Chmielowski: „Gdybyśmy mieli przed sobą autentyczny pamiętnik suchotnika, rozważalibyśmy go tylko pod względem psychologicznym”³⁵. Wtórzuje mu zgodnie Abgar Sołtyn: „Pan Dąbrowski [...] do tytułu fizjologa i psychologa ściśle naukowego, w kwestii przez siebie badanej, nie może mieć

pretensji”³⁶. Jak widać, ocena utworu jest konsekwentnie podporządkowana kryteriom „prawdy naukowej”.

Doktryna psychologiczna dostarcza kryterium sprawdzającego trafność kompozycji literackiej. Dotyczy to przede wszystkim spoistości konstrukcji głównego bohatera, która traktowana była przez krytykę jako szczególnie zagrożona. Przy konsekwentnie dokumentarnej lekturze powieści, recenzentowi trudno jest uporać się z tym, co nazywamy dzisiaj paradoksem narracji w pierwszej osobie:

Naturalnie, że nie mógł Rudnicki sam o sobie napisać: „Umarłem dnia tego a tego”. Ale tak samo nie był w stanie opisać własnego konania, kreślić i notować sumiennie i drobniawo każdego z ostatnich podrygów dogasającej w nim świeczki, zwanej życiem. Jeśli tej sztuki dokonał, to chyba da się to wytłumaczyć tym, że za niego trzymał pióro człowiek zdrowy, człowiek, który nie przechodził przez przedśmiertne męczarnie i nie odczuwał osłabienia, jakiemu ulega każda dogorywająca istota. Gdyby pan Dąbrowski był znalazł się w położeniu Rudnickiego, wątpimy, czyby był do końca doprowadził dzienniczek zatytułowany: *Śmierć*³⁷.

Lektura dokumentarna³⁸ nie może być konsekwentna, skoro krytyka, jako instytucja związana z rozdziałem wartości, nie może zastąpić tradycyjnych pytań o typowość postaci przedstawionych w literaturze, pytańiami o wierność dokumentu psychologicznego. Nieobojętna jest tu także wieloznaczność pojęcia dokumentu, tak silnie związanego z bogatym, społecznym programem naturalizmu. W wypowiedzi krytyka musi pojawić się pytanie, po co i dla kogo powieści psychologiczne? A oto możliwa odpowiedź: „Sądzę, że czytanie ich nie przyniesie pożytku ani chorym, ani zdrowym”³⁹. Stąd już krok do potępienia modnego gatunku w groźnie brzmiącym memento:

Zabójca i samobójca Chądzyński dokonał swej podwójnej zbrodni po przeczytaniu powieści Dąbrowskiego pod tytułem

Śmierć. Powieść ta, jak zapewnia sprawozdawca, miała wyrzucić deprymujące wrażenie na Chądzyńskiego i zapewne utwierdziła go w myśli, od dawna kielkującej, w zarażonej miazmatami schyłku wieku głowie młodzieńca. Fakt ten, jeżeli jest prawdziwy [...], świadczy [...] o zgubnym, rozkładowym wpływie literatury obecnej na umysły słabsze i chore. Literatura ta [...] osłabia, nęka, rodzi chorobliwy, robaczywy pesymizm⁴⁰.

4. LEKTURA POWIEŚCI JAKO KOMPILACJI

Rudnicki całą swą wiedzę filozoficzną wziął z księgarni Paprockiego; jest to biblioteka niewątpliwie bardzo pożyteczna, ale dla samouków zmuszonych zadowolić się felietonami nauki⁴¹.

Fragment ten przenosi nas z kliniki psychiatrycznej do biblioteki. Krytyk żmudnie odtwarza księgozbiór bohatera (i/lub autora), a powieść opatruje inwentarzem rozlicznych przypisów. Nietrudno zgadnąć, jakie pytanie stawia recenzent tekstowi, skoro odpowiedzią na nie jest katalog lektur bohatera. Przyjmując za Escarpitem formułę „mechanizmu obronnego” działa, można przecież tak postawioną kwestię odwrócić. Zapytać, jakie to właściwości tekstu sterują takimi właśnie przedsięwzięciami czytelnika. Sądzić należy, że odpowiedź znajdziemy w wypowiedziach krytyki.

W centrum zagadnienia wprowadza nas Waleria Marrené-Morzkowska, gdy pyta: „[...] czy postać bohatera [...] wzięta jest z natury, czy też jest to produkt mózgowy, wywołany prądami literackimi, które tłumaczą to pokrewieństwo?”⁴² Krytyk dostrzega drugą z wymienionych możliwości. Podjęcie próby rozwikłania kwestii prowadzi ostatecznie do konkluzji typu: [...] jest to postać widocznie zrobiona z uwag i przykładów dziełka Ribota *Choroby woli*”⁴³, bądź też: „Jest on mieszaniną wielu pierwiastków”⁴⁴, albo: „... indywiduum stro-

jące się [...] w gałganki doktryn naukowych”⁴⁵. Określenia „sztuczne”, „manekiny”, „bezduszne lalki” to formuły, dopełniające słownik opisu bohaterów. Nie tylko zresztą opisu. Dobór słownictwa jest tu zarazem interpretacją, wpisaniem utworu w system aksjologiczny krytyka. Podobne skojarzenia zauważa się w opisie całości tekstu. Mówi Chmielowski: „[...] część jedynie dziennika można nazwać odczutą prawdą; przeważnie zaś są to myśli i sytuacje kombinowane z czytania, z opowiadania itp.”⁴⁶. W tym samym tonie zabrzmiał głos recenzenta *Śmierci*: „Przyswoiwszy sobie zatem dogmata, teorie i przypisy różnych sprzecznych kierunków, nurtujących współczesne piśmiennictwo, pan Dąbrowski stworzył rzecz złożoną, eklektyczną [...]”⁴⁷.

„Produkowanie”, „kombinowanie”, „robienie” to terminy odwołujące się do autorskich operacji, których surowcem są teksty: literackie, naukowe, publicystyczne. Ostatecznym wynikiem tych zabiegów jest bohater, który razem z powieścią podlega ocenie krytycznej jako twór oderwany od życia, nieprawdopodobny, papierowy. „Papierowość” bohatera uwidacznia się — zdaniem recenzentów — szczególnie mocno w warstwie narracyjnej powieści. Tu, gdzie — warto przypomnieć — formuła dziennika intymnego sugerować powinna walory wypowiedzi autentycznej. Tymczasem mimetyzm formalny wydaje się krytykom zabiegiem nie tylko nie obniżającym konwencjonalności wypowiedzi, lecz przeciwnie — chwytem o czysto literackim rodowodzie. Tak mówi o tym Marrené-Morzkowska:

Któż dzisiaj pisze dziennik? Nawet sentymentalne pensjonarki nadto mają roboty, by oddawać się tej niewinnej przyjemności. Dziennik więc tylko uważać należy jako formę utartą [...]”⁴⁸.

Dla Marrené dziennik podlega ocenie jako „forma powieści zapożyczona z literatury”. Ów dziennik roi

się — zdaniem krytyków — od przytoczeń, zapożyczeń, przeróbek. Bohater powieści Dąbrowskiego w jednym miejscu powtarza modne „rozstrząsania literackie”, a „gdzie indziej — pisze krytyk — udawać będzie filozofa dyletanta à la Bourget, popisywać się będzie poglądami wyjętymi z dzieł Maurycego Barrèsa i chwalić się tym, że doszedł do artyzmu w analizowaniu wszelkich subtelności i odcieni myśli”⁴⁹.

Ten pesymizm Leona Płoszowskiego — pisze o bohaterze *Bez dogmatu* Bołoz Antoniewicz — ma coś publicystycznego, coś literackiego w sobie, bez uzasadnienia podług nas, gdyż banalne ogólniki, z których utkana jest jego filozofia, wypowiada najczęściej w formie nieudolnej i trywialnej⁵⁰.

Wypowiedź bohatera jest w oczach krytyka zbiorem cytatów. Postać literacka nie daje się uchwycić jako konstrukcja spójna, a powieść zaczyna tracić swoją literacką autonomię. Wkracza bowiem w jej strukturę obcy żywioł, dyskurs filozoficzny, psychologiczny, krytycznoliteracki. Dyskurs, który, w odczuciu krytyki, rozbija jej jednorodność. Krytyka odnotowuje te procesy, ogłaszając zanik „powieściowości”, „literackości”: „psychologii w tym obrobieniu trochę może mało, filozoficzno-społecznych dysertacji trochę za dużo [...]”⁵¹ — pisze recenzent *Dwóch biegunów* Orzeszkowej. Podobnie za nadmiar filozoficznych refleksji bohatera ocenia się negatywnie utwór Sienkiewicza.

Krytycy-erudyci traktują autorów powieści jako mniej lub bardziej zręcznych kompilatorów, przetwarzających gotowe teksty, czerpane z różnych źródeł. Zapożyczenia dostrzega się także w sferze pomysłów i struktur: „sądzę — pisze Winiarski — iż Sienkiewicz podczas aktów twórczości — że tak powiem — miał przed oczyma romanse: Bourgeta, Prévosta, Roda i kilku innych”⁵². Genezy „cytatowości” szukają krytycy w dwóch różnych wymiarach. Jedni skłonni są złożyć

ją na karb autora. Nowa formuła powieści wymaga od niego oryginalności sądu: bohater piszący w pierwszej osobie musi ów sąd wypowiadać. Píše Drogoszewski:

By sprawić wrażenie odpowiednie, bohater taki powinien zaimponować nie tylko osobom powieściowym, ale i czytelnikom, a zatem wznieść się ponad wspólną im wszystkim atmosferę umysłową. Sam autor musi być myślicielem, bo trzeba mu w usta stworzonej przez siebie postaci włożyć słowa, jeszcze przez nikogo nie wypowiedziane, jeszcze nie znajdujące się w obiegu ⁵³.

Zarzut jest teraz w pełni uzasadniony: zamiast oferować myśl oryginalną, autor montuje wycinki z książek, samodzielna propozycja zastępuje biblioteka.

Ciekawiej brzmią głosy drugiej grupy recenzentów, którzy obarczają zarzutem kompilacji bohatera. Wówczas można go sobie przedstawić jako „ucznia doktrynera”, „który niczego nie szuka [...], wszystko znalazł gotowe i nawet nie zadał sobie pytania, czy ta prawda jest rzeczywiście prawdą” ⁵⁴. W obydwu wypadkach erudyta czuje się oszukany i przez autora, i przez bohatera. Zarówno jeden, jak i drugi nie spełnili jego oczekiwań:

[...] musielibyśmy podziwiać, a moglibyśmy wysłuchać dawanych nam nauk i przestróg [...], gdyby postać Płoszowskiego była rzeczywiście ujęciem jakiegoś zjawiska życiowego czy ukrytej w atmosferze dążności w świetle myśli prawdziwie samoistnej ⁵⁵.

Szukając indywidualności, krytyk-erudyta znajduje publicystykę. Szukając walorów literackich, znajduje — według słów Chmielowskiego — „garść brylantów w górze piasku i rud wszelakich” ⁵⁶. Napomknięto, iż głosy krytyków, którzy w „cytatowości” dostrzegają swoistą właściwość tekstu wydają się ciekawsze. I rzeczywiście, przy zamianie perspektywy oceny, gdy potraktuje się, jak w krytyce współczesnej, wszystkie elemen-

ty tekstu jako celowe, jeśli więc spojrzysz nań, już nie poprzez genezę, ale w aspekcie struktury, można odnaleźć interesujący klucz do interpretacji powieści. „Cytatowość” nie będzie zatem błędem sztuki pisarskiej, ale konsekwentną kreacją. Ulepiony z cytatów bohater może się wtedy okazać zamierzoną karykaturą człowieka prawdziwego, któremu literatura stworzyła życie „zastępcze”. Oto, co mówi Władysław Kozłowski o bohaterze *Bez dogmatu*:

Płoszowski ma tak osłabione władze czynne, że nie czuje głębokiej różnicy pomiędzy marzeniem a życiem, miłość dla niego jest tylko dziełem literackim, to owo niepochwytne, a jednak tak silnie odczuwane przez każdą zdrową naturę coś, które odróżnia fikcję od rzeczywistości, dla niego prawie nie istnieje⁵⁷.

Wypowiedź krytyka wskazuje na ten typ lektury powieści Sienkiewicza, który da Irzykowskiemu impuls do napisania *Pałuby*.

5. POWIEŚĆ JAKO SPOWIEDŹ

Zamykając *Nowe szkice z psychologii współczesnej* (1886) sylwetką Henri Frédérica Amiela, autora sławnego *Dziennika*, Paul Bourget próbował odpowiedzieć na podstawową kwestię współczesnego pisarstwa, którą nazywał tytuł drugiej partii eseju: *Duch analizy*. Bourget, w zgodzie z typem dziewiętnastowiecznej dociekliwości, poszukuje źródeł zjawiska, określonego mgliscie w pierwszych słowach charakterystyki Amiela jako „mania dziennika intymnego”. Owa mania, zmieniona przez współczesność w zasadniczą normę lektury, okazuje się w swojej genezie ukrytą tęsknotą pokolenia wzrosłego w duchu scjencyznej laickości:

Prawdopodobnie — wnioskuje Bourget — duch analizy rozwinął się w długi czas po starożytności, dzięki obyczajowi spowiedzi. [...] Czyż ci wszyscy, którzy oddają się odszyfrowaniom dziwnego palimpsestu, jakim jest literatura współczesna, nie odkrywają w każdej chwili i na każdym kroku tego, co religia wypisała w duszy naszej rasy? Nawet wówczas, gdy ta religia przestała panować nad naszą inteligencją, władza jeszcze i kieruje naszą wrażliwością. [...] Właśnie po to, aby zaspokoić ów głód spowiedzi, wielu współczesnych przyjęło zwyczaj pisania dziennika intymnego, który poganin musiałby brać za dowód szczególnie zuchwałej próżności ⁵⁸.

Formuła spowiedzi obca jest istotnie dla „poganina”. Posługują się nią tylko ci, którzy dobrowolnie przyjmują zasadę współuczestnictwa w prawdziwej „[...] boleści dusz starganych i strawionych rzeczywiście zwątpieniem [...]” ⁵⁹. A zatem bliska jest tylko tym spośród krytyków, którzy utożsamiają się ze sceptykami, bezdogmatowcami, melancholikami, uznają w nich reprezentantów swojego pokolenia — „dzieci wieku” i „dusze wieku”. Ten typ lektury neutralizuje, a może nawet słuszniej byłoby powiedzieć: likwiduje, światopoglądowy dystans krytyka wobec bohatera. Zaciera również dystans między autorem a postacią literacką. Wypowiedź bohatera traktowana jest tu często podmiotowo, subiektywnie. Zmienia też swoje znaczenie pojęcie bohatera powieści:

Wiek XIX ma swego bohatera — pisze Władysław Jabłonowski — który jak najlepiej uosabia, jak najwymowniej wyobraża dążności jego i upodobania, nadzieje i rozczarowania, jego wzloty i upadki, tęsknoty i rozpacze, jest nim dusza ludzka ⁶⁰.

Chmielowski konkretyzuje jeszcze bardziej ową metamorfozę:

Słowem pacjent, dość rzadki okaz, zamienił się [...] na dziecko wieku, na człowieka rodzajowego. Przy chrzcie tego dziecka zamiast psychiatrów świadkami byli Hamlet i Faust ⁶¹.

Lektura powieści jako spowiedzi odsłania przede wszystkim jej aspekt światopoglądowy, etyczny. Powieść-spowiedź sytuowana jest w związku z tym w rejonach funkcjonowania literatury, do której docierają tzw. „niepraktyczne książki”:

Otóż te książki — pisze recenzent *Ad astra* — nie liczyły się nigdy, a i dziś się nie liczą z przeciętnością chwili, nie zabiegają o przywództwo tłumom, nie wiążą się w logiczne ogniwo z łańcuchem poprzedniości, nie szeregują w kierunki, nie uginają głowy pod żadne strychulce czasu. Często nieza-stosowalne w bezwzględności polotu swojego posilają świat anielskim chlebem ideału. Dają mu święte pragnienie i święty głód ducha ⁶².

Adresatów swoich wybierają spośród owych „spragnionych”, współczesnych pokoleniu bohatera. Ten typ lektury lekceważy kategorię, która interesowała krytyka psychologa czy erudyte. Nie pytają tu krytycy o gatunkową przynależność utworu. To pytanie wydaje się niewłaściwe wobec nowego zjawiska:

Nie, ten okres powieści-spowiedzi młodego pokolenia jest poza nomenklaturą szkolarską, gdyż przeważa w nim czynnik żywiołowy, twórczy, kłębiący się z dusz na początku — jak naga treść ich, nie dbający nawet o szukanie swej formy. Lecz jakąś formę mieć musi? Bez wątplenia: powiedzmy więc raz jeszcze, że ma formę spowiedzi powszechnej, i z niej płynące zasady własnej estetyki ⁶³.

Te słowa nie należą już do konstelacji wypowiedzi krytycznych, z których przytaczaliśmy głosy poprzednio cytowane. Wypowiedział je Antoni Potocki w najambitniejszej modernistycznej syntezie literatury współczesnej. Kategoria spowiedzi stanowi bowiem przede wszystkim modernistyczną dyrektywę czytania powieści psychologicznej z lat dziewięćdziesiątych. Pominiecie drobiazgowych rozróżnień gatunkowych, usunięcie z pola widzenia krytyka napięć wpływających z przeciwstawienia instancji autorskiej bohaterowi powieści towa-

rzyszy w tym wypadku zmianie stylu odbioru, który z mimetycznego ⁶⁴ — obowiązującego w dwóch poprzednich typach odczytań — przechodzi w ekspresywny, charakterystyczny dla modernistycznej koncepcji literatury.

II. NARRACJA W PIERWSZEJ OSOBIE

1. WSTĘP

Powieść w pierwszej osobie ukazywała się świadomości literackiej końca wieku jako wiązka uwikłań przebiegająca wiele różnorodnych stref promieniowań, co powodowało swoiste bogactwo krytycznoliterackiej synonimiki i zarazem mnogość rozpoznań klasyfikujących. Przez wzgląd na temat mówiono o niej z reguły jako o „powieści psychologicznej”, była ona zarazem wyrazistym przypadkiem tzw. dzisiaj mimetyzmu formalnego, jako „powieść-dziennik” czy „powieść-pamiętnik”. Aspekt poznawczy tej formy kojarzono z „podmiotowością” lub „subiektywizmem”, zaś typ bohatera wywoływał skojarzenia z „dekadentyzmem” czy „schyłkowością”. W zakresie poetyki tożsamość tych „wielu powieści w jednej” gwarantowała właśnie, opozycyjna wobec obowiązującej tradycji, pierwszoosobowa formuła narracji. Narracja w pierwszej osobie była z pewnością zaskoczeniem dla krytyki lat dziewięćdziesiątych ¹. Dowodzi tego powszechnie praktykowane w recenzjach powieści w pierwszej osobie uzasadnienie takiego właśnie kształtu wypowiedzi narracyjnej, z rozłożeniem akcentów zarówno na jej, można rzec, konstrukcyjnym jak i destrukcyjnym charakterze. Motywacji szukano zazwyczaj w dwóch planach: potencjalności i konieczności. Brano pod uwagę albo domniemane, choć niekoniecznie

przez nią determinowane pożytki innowacji, albo — przeciwnie — okoliczności, które sprawiły, że w danej chwili jedynie owa świeżo wprowadzona forma opowiadania musi wypierać i zastępować wszystkie inne. W pierwszym przypadku usiłowano znaleźć motywację na terenie zjawisk literackich, w obszarze poetyki, w drugim zaś poza jej granicami, w kontekście społecznym. W obu wypadkach umotywowanie narracji miało na celu ustalenie poziomu czytelności tekstu, sposobu lektury — przez „oswojenie” w obrębie ustalonych stylów odbioru² lub, w równym stopniu, przez odgadywanie czy rekonstrukcję nowych praktyk czytania.

2. PROBLEMY NARRACJI

a) motywacje literackie

Konstanty M. Górski, biorąc pod uwagę celowość wybranej przez autora *Bez dogmatu* narracji w pierwszej osobie, mówi:

Prostemu charakterowi Anielki — mogła każda powieściowa forma odpowiadać; Płoszowskiego trzeba było natomiast w specjalny sposób oświetlić. Nasuwała się wobec tego forma dziennika, Sienkiewicz wybrał ją³.

Niedwuznacznie podkreśla się więc tutaj, że wybór specjalnego typu bohatera, wyklucza wcielenie go w znane odmiany powieści. Przeciwwstawia się powieść w pierwszej osobie aktualnej tradycji literackiej przez wzgląd na domniemaną ograniczoność „metody przedmiotowej”. Zakłada się przeto — jak wolno przypuszczać — pewną niewydolność trzecioosobowej narracji wobec określonych obszarów tematycznych, których granice są zarazem granicami jej możliwości poznawczych.

Jakie więc nowe perspektywy poznawcze otwiera

ujęta w formę dziennika narracja w pierwszej osobie, któredy biegną owe granice kompetencji poetyk powieściowych?

Jedynie dzięki formie dziennika — mówi Górski — możemy tak głęboko wniknąć w duszę Płoszowskiego i mieć ciągłe dowody jego wiekuistej analizy. Cały mechanizm duchowy bohatera odsłania się w ten sposób przed nami, a nadto objawia się nieustannie jego świadomość. Ostatni ten rys, uzupełniający tak dobrze naturę, byłby się był wobec innego sposobu przedstawiania chwilami tylko przypomniał⁴.

Forma dziennika — powiada Chmielowski — prowadzonego przez bohatera wyborna jest do odwzorowania jego własnej duszy⁵.

Brodowski podkreśla, że: „dziennik pozwala bez miary szperać w odruchach psychicznych”⁶. Pierwszoosobowa narracja równa się — jak widzimy — zestawowi operacji, które umożliwiają penetrowanie podległego sobie obszaru. Krytycy mówią zwykle o „szperaniu”, „odsłanianiu”, „oświeclaniu”, „objawianiu”, „wyprowadzaniu z ukrycia”, „uwydatnianiu”. Dziennik pozwala zatem przekroczyć granicę tego, co powierzchowne, i dotrzeć do głębi, odsłonić to, co jest z natury swojej zakryte, oświecić to, co pozostaje w ciemności. Obiektem tych działań jest „dusza”, „mechanizm duchowy”, „świadomość”, „odruchy psychiczne”, „rysy natury”. Nietrudno zauważyć, że retoryka cytowanych recenzji odsyła do podwójnej charakterystyki cech swoistych narracji w pierwszej osobie. Można je przedstawić w postaci dwóch osi: przestrzeni i czasu. Z jednej więc strony narracja ta kwalifikowana będzie ze względu na wskazane przeciwstawienie poziomów dociekliwości: głębokiego i powierzchownego, z drugiej strony charakteryzować ją będzie opozycja między jednorazowym a ciągłym, wielokrotnym sondowaniem obszaru penetracji. Krytycy mówią o szperaniu „bez miary”, „ciągłych dowodach”, „wiekuistej” analizie, „nieustannym

objawianiu się świadomości” itd. Narracja w pierwszej osobie przeciwstawia się zatem narracji trzecioosobowej tym, że głębiej i z większą częstotliwością wnika w „duższą” bohatera powieściowego. Nie jest to więc różnica jakości, ale stopnia. Nie tyle zatem — wedle opinii krytyków — aktualna tradycja trzecioosobowej narracji wyłącza temat psychologiczny, nie tyle jest niezdolna do jego poznawczego „obrobienia”, ile w zbyt małym stopniu włącza temat psychologiczny, w zbyt małym stopniu zdolna jest go opracować.

Dlatego pozytywistycznie zorientowani krytycy skłonni są zaaprobować powieść w pierwszej osobie w tym jej aspekcie, który wiąże się ze sposobem prowadzenia narracji, w oderwaniu od zasadniczej dominanty nowej formy, związanej z perspektywą punktu widzenia bohatera-narratora. Jedną z najbardziej uderzających właściwości wypowiedzi krytycznych, towarzyszących powieści w pierwszej osobie z lat dziewięćdziesiątych, jest właśnie osobne widzenie aspektów narracji pierwszoosobowej: kompozycji wypowiedzi narracyjnej z jednej strony oraz warunkującego tę wypowiedź punktu widzenia bohatera z drugiej strony. Ów drugi aspekt nowej powieści budzi poważne zastrzeżenia.

Ma jednakże ta forma — pisze Chmielowski — strony swe ujemne. A naprzód poznajemy i opowiadającego, i osoby przezeń do opowiadania wplecione w jednostajnym tylko oświetle- niu, tj. z jednego punktu widzenia, gdyż opowiadający o tyle jeno może malować dane osobistości, o ile miał z nimi stycz- ność, i wśród warunków, jakie przy tym zetknięciu istniały. Nie może więc nam np. przedstawić, jakimi były te osoby poza towarzystwem, gdy jedynie same z sobą się znalazły — a ta strona życia bywa przecież nieraz najważniejszą. Po wtóre przytaczanie długich rozmów czy rozpraw lub opisów bywa przy posługiwaniu się taką formą mało prawdopodobnym naciąga- niem i nie odpowiada rzeczywistości⁷.

Podmiotowe opowiadanie pozwala wnikać w życie

psychiczne jednostki, opowiadanie przedmiotowe ukazuje człowieka w kontakcie z innymi ludźmi. Pierwsze odkrywa prywatność, drugie społeczność egzystencji ludzkiej. Opozycja między trzecio- i pierwszoosobową formułą narracji nabiera teraz charakteru jakościowego. „Plastyczności” charakteryzującej powieść w trzeciej osobie odpowiada „szkicowość” powieści w pierwszej osobie, a miejsce autentycznego cytatu mowy postaci zajmuje cytat podejrzany — nieautentyczny.

Opinie krytyków ujawniają stan niepewności, zawieszenia ocen pomiędzy aprobatą a dezaprobatą powieści w pierwszej osobie, zdradzają niemożność jej całkowitej akceptacji i kompletnego odrzucenia. Powstaje sytuacja paradoksalna: można uznać walory kompozycyjne i poznawcze wypowiedzi narracyjnej w pierwszej osobie, nie można natomiast przyznać prawa bytu podmiotowemu opowiadaniu ze względu na partykularyzm jednego punktu widzenia. Do przyjęcia są zatem drugorzędne cechy tej powieści, takie jak: zagęszczenie elementów życia psychicznego, „dogłębność” — wedle ówczesnych ocen krytyki — analizy psychologicznej (a więc cechy związane ze stylizacją dziennikową). Jej właściwość pierwszorzędna — perspektywizm narracyjny — wzbudza zastrzeżenia. Gdyby z omawianych wypowiedzi krytycznych, biorąc pod uwagę tkwiące w nich za i przeciw, wysunąć pewien ideał nowej prozy, uzyskalibyśmy utopijny wzór powieści, neutralizujący dostrzegane sprzeczności. Powieść taka winna kojarzyć monolog bohatera z wszechwiedzącym komentarzem narratora powieści auktorialnej. Akceptuje się zatem to, co w narracji pierwszoosobowej jest wzbogaceniem możliwości poznawczych, odrzuca wszystko, co wydaje się je zubożać poznawczo. Wartości epistemologiczne wyznacza tu, rzecz jasna, światopogląd pozytywistyczny. Właśnie w myśl skrupulatnego liczenia korzyści i strat powieści

w pierwszej osobie Ignacy Matuszewski wskazuje na przykładzie *Lalki* Bolesława Prusa idealny typ powieści psychologicznej, która odpowiadałaby wizji powieści-utopii⁸. Matuszewski nie tyle polemizuje z poetyką narracji i tkwiącym w niej punktem widzenia, co z utrwalonym w powieści w pierwszej osobie sposobem prezentacji bohatera:

Prus, który jest doskonałym psychologiem — mówi Matuszewski — nie napisałby nigdy tzw. powieści „psychologicznej” w stylu Bourgeta, Roda i innych wyrafinowanych impotensów współczesnej literatury francuskiej. On zawsze widzi i maluje nie tylko jakiś jeden wyjątkowy stan, namiętność, uczucie, ale całego człowieka, wraz z jego rodziną, przyjaciółmi, wrogami, służbą [...]. Toteż *Lalka*, z której jakiś uczeń Bourgeta zrobiłby tylko interesującą analizę jednego charakteru, nabrzmiała pod piórem Prusa w całe mrowisko interesujących, a co ważniejsze, żywych i plastycznych typów⁹.

Wypowiedź Matuszewskiego pokazuje problemy, które ujawniają się z chwilą podjęcia próby umotywowania narracji w pierwszej osobie w obrębie poetyki powieści. Krąg rozumowania jest tu bowiem zamkniętym kołem: akceptacja pewnych walorów pierwszoosobowej narracji rodzi postulaty włączenia owych zdobyczy w ramy tradycyjnej formuły powieściowej za cenę neutralizacji pierwszej osoby i związanego z nią punktu widzenia.

Dlaczego tak się dzieje? Przyczyna najprostsza wiąże się z podzielanym powszechnie przekonaniem o przezroczystości narracyjnej warstwy powieści i równoczesnej „gęstości”, nieprzezroczystości świata przedstawionego. Tak przecież, ujmując rzecz w skrócie, traktuje powieściową wypowiedź akceptowana tradycja realizmu — jako medium doskonale przezroczyste, okno na świat substancjalny. Warunkiem przekroczenia wspomnianego błędnego koła rozumowania jest, oczywiście, dostrzeżenie „gęstości”, nieprzezroczystości narracji i — w konsekwencji — wprowadzenie w centrum zainteresowań

krytycznoliterackich problematyki punktu widzenia, która obecna była w refleksji krytycznej z zasady w postaci czysto negatywnej, jako przejaw niepożądanego zanieczyszczenia przezroczystości medium. W świadomości literackiej końca wieku lektura narracji w pierwszej osobie, posługująca się punktem widzenia, jako kategorią z dziedziny poetyki powieści, należy do zjawisk wyjątkowych. Dlatego zasługuje na szczególną uwagę, stanowiąc małe „arcydzieło” poetyki odbioru.

Oto jaki program lektury powieści w pierwszej osobie konstruuje Władysław M. Kozłowski:

Przystępując do szczegółowego rozbioru psychologicznego głównej postaci w powieści Sienkiewicza, powinniśmy ustrzec się przede wszystkim możliwych błędów, wynikających z pamiętnikowej formy, która, zdaje się, że uwiodła niektórych krytyków naszych. Prowadząc opowiadanie w pierwszej osobie autor musi zamilczeć i kazać domyślać się czytelnikowi o pewnych rysach charakteru swego bohatera [...] Po wtóre, człowiek, piszący o sobie może się często łudzić co do pobudek lub charakteru swoich uczynków, może uciekać się do sofistycznych usprawiedliwień przed samym sobą itd., a intencją autora może być niekiedy właśnie przedstawienie tych złudzeń i sofistii jako takich. [...] Analizując charakter Płoszowskiego powinniśmy więc ustrzec się podwójnego błędu: 1) Nie powinniśmy brać za czystą monetę jego złudzeń, urojeń i wybryków lub pięknych słówek, których chociażby w najskrytszych i najszerszych wynurzeniach nie może się ustrzec człowiek przyzwyczajony do ciągłego pozowania w życiu, człowiek, którego jedynym polem działalności był salon. 2) Nie należy zapominać, że widzimy jego osobę zawsze tylko przez pryzmat jego własnych zapatrywań, które mogą być w pewnych razach zbyt czarno, w innych zbyt różowo zabarwione¹⁰.

W dywagacji Kozłowskiego podstawowe okazuje się zdanie, mówiące, iż „intencją autora może być niekiedy właśnie przedstawienie [...] złudzeń, sofistii, jako takich”¹¹. Dostarcza ono pełnej, obracającej się w granicach wewnątrzliterackiego kontekstu, motywacji powieści w pierwszej osobie.

Umotywowanie narracji w pierwszej osobie pozostające w ramach poetyki powieści jest wyjątkiem. Regułą natomiast staje się poszukiwanie uzasadnień nowej powieści poza obszarem literatury. Podmiotowe opowiadanie może być przejawem mody albo literacką egzemplifikacją przemian życia społecznego. W obu wypadkach powieść w pierwszej osobie traktowana jest jako symptom tych zjawisk, które ją motywują. Dlatego krytycy przyjmują tutaj z reguły punkt widzenia odbiorcy, inaczej niż w przypadku szukania uzasadnień literackich tej formy narracji, gdy krytyk uważał za własny autorski punkt widzenia. Odwoływanie się do mody wprowadza z zasady powierzchowne ujęcia procesów społecznych jako wpływów i zapożyczeń. Powieść w pierwszej osobie jawi się wówczas jako egzotyczne, acz marginalne zjawisko w rodzimej literaturze. Nowa forma powieści nie ukrywa głębszych znaczeń.

Czy to forma szczęśliwa — pyta z z troskaniem recenzent *Melancholików* Orzeszkowej — mogąca wydać owoce trwałej piękności, czas pokaże; tymczasem bezwiedne naśladownictwo zmusza wszystkich autorów do składania na ołtarzu mody ofiary z utworów, w których rzec się musieli samoistności¹².

Pisarzy posądza się o naśladownictwo obcych literaturze polskiej problemów. Zwłaszcza gdy temat powieści wydaje się zbyt odległy od autorskich zainteresowań manifestowanych w przeszłości:

„Kiedyż te nasze raptularze wrażeń, zwykle nie doznanych, tracą swój dziwny powab dla piszących i czytających, z niepokojem już przychodzi się o to pytać”¹³.

„Raptularze wrażeń” są maskowaniem autentycznych zjawisk społecznych jak i indywidualnych doznań. Krytyk demaskuje zatem motywy wprowadzania narracji pierwszoosobowej, sprowadzając je do zagadnień poczyt-

ności i rynku literackiego. Źródła owej poczytności pozostają poza obszarem dociekań.

Argumenty tych, którzy skłonni są przypisywać nowej powieści „głębsze znaczenie”, stanowią, oczywiście, polemikę z wpływologią i socjologią mody. Traktują oni nową formę powieści jako symptom zmierzchu pewnego typu kultury. Forma motywuje ich zdaniem procesy pozaliterackie i społeczne:

Genezę polskich powieści — pisze Bogusławski — od francuskiego wyprowadzano romansu. Dla wielu wystarczyła do tego pamiętnikowa forma, jak gdyby pamiętnik nie był zwykłą literaturą epok na schyłku, które spowiadają się ze swych czynów, jeżeli co zrobiły, ze swych myśli, jeżeli na nic innego zdobyć się nie umiały ¹⁴.

Pamiętnikowa czy dziennikowa forma powieści powraca cyklicznie, tak jak cykliczny — w rozumieniu krytyka — jest rozwój historii. Podlega tym samym co historia determinizmom. Jest zarazem logicznym ukoronowaniem pozytywistycznej kultury, swoistą „spowiedzią” starej generacji i wyznaniem pokolenia debiutujących uczniów.

Argumentację Bogusławskiego potwierdza i równocześnie poszerza Ludwik Krzywicki, który subiektywną formę powieści wyprowadza z instytucji spowiedzi:

Powieści współczesne są spowiedzią zboląlej duszy, która samotnością znękana powierza cierpienia swoje tłumowi bezimiennemu czytelników. [...] Spowiedź istnieje na różnych szczeblach kultury i u ludów najodmienniejszych. [...] Jasne, że instytucja ta powstała za sprawą czynników głębszych i istnieniem swoim odpowiada poważnej potrzebie dusz ludzkich. Powiadają, że łzy niewypłakane, gorycze ukryte bolą najbardziej. Zawsze i wszędzie istota ludzka szukała wyjścia z tej sytuacji: [...] dzisiaj skutecznie spowiedź nadając jej kształty powieści ¹⁵.

Cytowana wypowiedź Krzywickiego wyraża jego ogólny pogląd, „że określone sytuacje społeczne prowa-

dzić muszą — właśnie muszą, na mocy praw o charakterze przyrodniczym — do jednoznacznych rozwiązań artystyczno-literackich”¹⁶.

Konstanty M. Górski, widząc w powieści-dzienniku na wskroś nowoczesną formę powieści, wyprowadza jej rodowód także z obserwacji zachowań społecznych.

Wszakże w pogoni za najindywidualniejszymi poczuciami i najspecialniejszymi stanami duszy wydobywamy dziś na światło dzienne czysto osobiste pamiętniki, zapiski¹⁷.

Za przedstawiciela tej dziennikowej, pamiętnikowej generacji uznaje Amiela, który zapomniany jako poeta i filozof zostaje odkryty właśnie jako twórca słynnego *Dziennika*. Pierwszoosobowa narracja stanowi, zdaniem Górskiego, awangardę literackiej przyszłości. Teraźniejszość zaś wypowiada w formie powieści-dziennika swe zainteresowania psychologiczne:

Dwa razy w ciągu ostatnich stu lat rozwielił się dziennik w literaturze, bo dwa razy zapanował w życiu. Powstaje on, ile razy poczynają się ludzie tym interesować, co się w skrytości duszy ich odbywa¹⁸.

Zatem forma nowej powieści, wysnuta wprost z życia, znakomicie oddaje fascynacje ludzi ostatniej dekady XIX wieku.

Subiektywizm — mówi Bronisław Chrzanowski, traktując ten termin jako synonim narracji w pierwszej osobie — świadczy [...] o narodzeniu się, a raczej o spotęgowaniu się i wyodrębnieniu młodej inteligencji, wyłamanej spod przynależności do dawnych typów, wysubtelnionej i pogłębionej uczuciowo i myślowo, lecz tworzącej zarazem zastęp schyłkowców okresu społecznej cywilizacji, owianej prądami dekadentyzmu¹⁹.

Odnalezienie społecznej i historycznej genealogii formy jest zarazem pośrednim lub bezpośrednim wyrażeniem zgody na stawianą przez powieść diagnozę sytuacji kulturowej jako schyłkowej. Stopniowo to, co traktowa-

ne było przeważnie jako symptom pozaliterackich przemian, przekształca się w obowiązującą normę literackości. Odwrócenie porządku jest tak konsekwentne, że zdarza się, iż na tle rozpowszechnionej, podmiotowej, pierwszoosobowej narracji, umotywowania wymaga teraz użycie tradycyjnej trzeciej osoby. Oto co pisze Cezary Jellenta w związku z opowiadaniem Marii Komornickiej:

Nic to nie znaczy, że nieraz, jak np. w *Staszce*, największej rozmiarami, opowiadanie ma formę niepodmiotową. Wszędzie dziennik albo list wstępuje prędzej czy później w swoje prawa jako jedyna niezawodna postać szczerości i warunek przekonującej siły ²⁰.

3. PROBLEM NARRATORA

W liście skierowanym do Jadwigi Janczewskiej autor *Bez dogmatu* pisze:

Pamiętnik to forma dobra choćby dlatego, że to, co by ciebie i innych mogło razić jako mówione przeze mnie — to będzie zupełnie naturalnym w ustach takiego pana, który pod pewnymi względami przypomina Raczyńskiego czy Wołodkiewicza ²¹.

Z tak wyrażoną intencją autorską zgadza się program lektury zarysowany w cytowanych wyżej fragmentach recenzji Władysława M. Kozłowskiego. Poświęcimy jej teraz trochę więcej uwagi. Kozłowski, zgodnie z programem nadawczym autora, oddziela pseudoautora dziennika od pisarza odpowiadającego za powieść-dziennik, starając się zarazem zrekonstruować ich kompetencje. Propozycje recenzenta współbrzmiały z pytaniami stawianymi powieści w pierwszej osobie przez współczesnego badacza. Są to, mówiąc językiem Stanisława Eilego,

kwestie skupione wokół sprawy asercji autorskiej: „format duchowy” opowiadacza, jego pozycja wobec świata fabularnego oraz system sankcji z „zewnątrz”²². Kozłowski, wychodząc, nie tyle z filozoficznego, ile z potocznego przeświadczenia, przestrzega przed prostoduszną lekturą, która pozwoliłaby zapomnieć o potencjalnej niewiarygodności opowiadacza. Sugeruje przeto konieczność wnikliwego śledzenia motywacji bohatera, których sprawdzianem dostatecznym może być konstrukcja akcji oraz tytuł powieści. Dostrzega zarazem ten aspekt powieści w pierwszej osobie, który zazwyczaj umykał krytykom XIX-wiecznym: połączenie w osobie opowiadacza postaci powieściowej i narratora. Ta druga rola — narratora — uzyska w wypowiedzi Kozłowskiego cechy substancjalne, będzie to „człowiek piszący o sobie”. Pozwoli to Kozłowskiemu wyjaśnić fakt, że „człowiek piszący o sobie” jako o „aktorze”, „uczestniku zdarzeń” może dokonywać rozlicznych korekt *in plus* lub *in minus*. Oczywiście jest również dla Kozłowskiego przedstawianie świata powieściowego z jednego punktu widzenia. Posunięciem odróżniającym lekturę Kozłowskiego od pozostałych będzie również konsekwentne przypisywanie języka powieści bohaterowi. „Mime-tyzm języka” staje się tym samym jednym z głównych narzędzi interpretacyjnych krytyka. Lektura wysnuta z obserwacji aktu wypowiedzi narracyjnej jako przedstawionego, nie zaś jako przedstawiającego należy (była już o tym mowa) do wyjątków. Warto jeszcze przywołać lekturę Antoniego Bołoz-Antoniewicza. Podstawą wniosków interpretacyjnych jest w tych recenzjach drob-
biazgowa analiza sposobu mówienia bohatera²³.

Cały styl — pisze Antoniewicz — lub raczej maniera felietonowego sposobu pisania, pełna umysłowych bibelots, porównań i paradoksów, ze swą aforystyczną bystrością spostrzeżeń, kłującą i głęboką jak szpilka rada każdą najpoważniejszą

melodię zredukować do trzy czwarte walcowego taktu i każdy ponury koloryt do pstrości akwareli pochodzi wprost ze salonu i od salonowości ²⁴.

W ostatecznym wniosku powieść Sienkiewicza ujęta zostaje jako „dzieje deprawacji dokonanej przez wysoką kulturę na organizmie do niej niedorosłym” ²⁵. Koźłowski zaś, odsłaniając nieszczerłość bohatera, przedstawi go jako wytwór nie pozytywizmu filozoficznego, ale:

Brukowego pozytywizmu, który był zlepkiem reakcji politycznej z niewiarą filozoficzną, braku ideałów w sztuce, z płaszczeniem się przed faktem w życiu, dogmatyką użyteczności i interesu w dziedzinie moralnej i mieszczańską filozofią współzawodnictwa na polu społecznym ²⁶.

Taka lektura powieści Sienkiewicza może najwyżej wzbudzać wątpliwości co do sposobu konstrukcji postaci, która wbrew ustalonemu pozytywistycznemu porządkowi nie tylko nie posiada asercji autorskiej, ale wręcz jest konstruktem polemicznym wobec stanowiska autora. Działła tu dość mocno konwencja lektury, która nakazuje odczytywanie nie tyle polemiczności, co jednoznacznej aprobaty bądź negacji w stosunku autora do protagonisty powieści. Manifestuje się tu więc ten typ krytyki, który Ewa Szary-Matywiecka nazywa krytyką kompetencji ²⁷.

W prezentowanym wyżej typie lektury układ relacji między autorem a bohaterem stawał się dość przejrzysty. Nieco bardziej skomplikowaną sytuację przedstawiają pozostałe świadectwa odbioru. Na plan pierwszy wysuwa się rozstrzygnięta w omawianych stanowiskach, tu natomiast otwarta, sprawa sposobu problematyzacji aktu wypowiedzi narracyjnej. Kto zatem opowiada — autor czy bohater? Czy chodzi o opowiadanie bohatera, o którym pisze recenzent *Śmierci*: „Schodzi już ze świata, licząc każdą chwilę straconą już na wieki, analizując

każdą myśl, każde wrażenie, każde uczucie ostatnie, jakie mu pozostaje”²⁸. Albo wtedy, gdy krytyk zaznacza, że bohater „skraca sobie chwile spisywaniem uwag o sobie i otoczeniu”²⁹? Otóż zarówno powyższe wypowiedzi, jak i ta, która nazywa rzecz wprost: „Autor utożsamia się w powieści z bohaterem, czyli mówi we własnym imieniu”³⁰, przypisują narrację powieści autorowi. Tworzy się tu jednak specyficzna hierarchia, którą można by tak ująć: autor pisze powieść i analizuje bohatera, bohater pisze dziennik i analizuje siebie. Pisanie i analizowanie należą zatem zarówno do autora, jak i bohatera. Nie znaczą jednak tego samego. W przypadku dziennika, analizowanie nie jest funkcją, ale atrybutem postaci. Gdy zatem mówi się, że „bohater pisze w łóżku swój dziennik przedśmiertny”³¹, „pisze, [...] przemawia do siebie, [...] swój kreśli życiorys”³², wówczas „pisanie”, „analizowanie” bohatera stanowi część jego działań, nie mówi zaś nic o jego podwójnej roli; narratora i protagonisty. Tak naprawdę bowiem pisze i analizuje Dąbrowski, Mańkowski, Sienkiewicz, natomiast bohater pisząc i analizując występuje w roli aktanta. Recenzenci odnotowują z reguły te momenty tekstu, w których sytuacja pisania jest stematyzowana, stanowi obiekt przedstawienia. Pisarz używa jakby zatem swego języka bohaterowi i odpowiada za jego sposób mówienia. Utożsamienie autora z narratorem, tutaj z funkcją narracyjną bohatera, opiera się na pozytywistycznej normie czytania, w ramach której narrator powieści realistycznej miał pełną sankcję autorską. Inaczej — mówił po prostu autor. Norma ta okazała się tak silna, iż nie likwiduje jej nawet powieść w pierwszej osobie. Na długie jej trwanie wskazuje choćby Michał Głowiński przy okazji refleksji nad *Dziejami grzechu*³³.

Skoro opowiada autor, można zatem oskarżyć go o niekonsekwencje, np. o niespójność cech bohatera po-

danych zwykle na pierwszych stronach powieści i cech ujawnionych w dalszym ciągu utworu. Recenzent *Dwóch biegunów* wytyka Orzeszkowej, że

[...] nie jest [jej bohater] zawsze dosyć prawdziwie cywilizowanym, że nie ma wyrozumiałości i dobrego smaku, od prawdziwej cywilizacji nieodstępnych. A przecież autorka chciała go mieć niezawodnie bardzo cywilizowanym ³⁴.

Podobnie jak z Płoszowskim, któremu wbrew wstępnej prezentacji nie sposób na podstawie całej powieści przypisać filozofującego umysłu, co naraża autora na zarzut, mówiąc ogólnie, niedojrzałości umysłowej.

Sam autor — pisze Drogoszewski — musi być myślicielem, bo trzeba mu w usta stworzonej przez siebie postaci włożyć słowa jeszcze przez nikogo nie wypowiedziane, jeszcze nie znajdujące się w obiegu ³⁵.

Powodem tych zarzutów jest norma lektury domagająca się pełnej zgodności portretu bohatera na wstępie powieści z jego późniejszymi działaniami. Autor powieści klasycznego realizmu utrzymywał taką właśnie tożsamość. Powieść w pierwszej osobie wymaga komentarza sprawdzającego: czytelnik musi pytać o prawdziwość lub fałszywość sądów bohatera. Jednakże przy konsekwentnie pozytywistycznej lekturze odpowiedzi obciążają zarzutem niewiarygodności narracji nie bohatera, lecz autora.

Nawet jeśli Marréne-Morzkowska zauważa, że czytelnik wie znacznie więcej o motywacjach bohatera, niż to sugerują jego informacje, nawet gdy stwierdza, że sądy bohatera o innych postaciach nie wzbudzają dostatecznego zaufania, jeśli więc dostrzega niewiarygodność bohatera, to nie uznaje przedstawionego w powieści świata za rezultat jego widzenia. Przeciwnie, substancjalność postaci drugiego planu podlega — jej zdaniem — asercji autorskiej. „Na odmalowanie postaci

Anglika [...] — pisze pod adresem Mańkowskiego — nie starczy chłodne obejście i żółta laseczka, ani to nawet, że ona ogromnie imponuje Augustowi”³⁶. Przypisywanie autorskiej asercji opowiadaniu bohatera podlega zazwyczaj swoistemu stopniowaniu. Krytykom łatwiej pogodzić się z faktem, że bohater patrzy na siebie własnymi oczyma, trudniej natomiast uznać, że obrazy innych postaci stanowią wynik jego obserwacji, projekcji, a niekiedy deformacji. Ta trudność jest konsekwencją usilnych prób odnalezienia śladów autorytetu pisarza. Stąd też, przyjmując polemiczny dystans autora wobec bohatera, krytycy odczytują powieść na dwa sposoby. Autoanalityczny monolog bohatera traktują jako jego własność, wypowiedzi zaś o innych postaciach przypisują autorowi. Niewątpliwie taki właśnie podział powieści na pierwszo- i trzecioosobową ma pewne uzasadnienie w sposobie konstruowania narracji.

Sienkiewicz — pisze Eile — chciał równocześnie przemycić własne opinie o niepokojących go objawach. W tym celu skonstruował swoisty typ narratora, który jest równocześnie grzesznikiem i własnym sędzią³⁷.

Ta druga funkcja narratora była utożsamiana przez krytykę z autorskim autorytetem.

Skupienie uwagi krytyków na poszukiwaniu tego autorytetu dotyczy relacji, w której sądy głównej postaci nie dają się, według nich, zapisać na rachunek autora. Tymczasem spora część powieści w pierwszej osobie przedstawia sytuację odwrotną niż w tekstach klasycznego realizmu. Bohater-narrator, pierwszoplanowa postać powieści, nie reprezentuje aksjologii autora, natomiast na drugim planie, oglądanym z punktu widzenia tegoż bohatera pojawiają się postacie, z których systemem wartości, zazwyczaj opozycyjnym wobec systemu protagonisty, krytyka chętnie by się utożsamiała i — co wynika z wcześniejszych analiz — skłonna by je

przypisać także autorowi. Na niedogodność takiego chwytu wskazuje m.in. I. Matuszewski przy okazji recenzowania *Dwóch biegunów*:

Ponieważ charakter bohaterki poznajemy przez pryzmat poglądów Granowskiego, ponieważ dalej, poglądy te są jego ideałom biegunowo przeciwne, postać Seweryny nie przedstawia się oczom czytelnika w pełni form i konturów, lecz jakby osłonięta jakąś wółprzeźroczystą krepą. [...] Opowiadający polemizuje ciągle z idealizmem Seweryny, niekiedy nawet wprost go potępia i gani, tworząc tym sposobem niejako negatyw charakteru, w którym to, co było w naturze jasnym, wygląda czarno i *vice versa*, a z którego dopiero słońce fantazji czytelnika musi wydobywać istotne kolory i cienie³⁸.

A więc odwrócenie utrwalonego w świadomości odbiorcy układu, wyposażonego w swoistą semantykę, w myśl której to, co ważne, zajmuje pierwszy plan powieści, wprowadziło dodatkowy zamęt w poszukiwaniach miejsca autora, a tym samym wymowy ideowej powieści. Należy jednocześnie zauważyć, że poszukiwania te trwają tak długo, jak długo utrzymuje się pamięć o autorytecie narratora autorskiego. Dopóki obowiązują reguły odbioru powieści auktorialnej, ten *à rébours* układ planów powieści w pierwszej osobie będzie traktowany jako prawidłowy.

Problem relacji „autor—bohater” uzyskuje nowe ujęcie, gdy w centrum zainteresowań odbiorczych staje dziennikowość lub pamiętnikowość powieści. O ile w lekturze Kozłowskiego fikcyjność dziennika jest faktem oczywistym (drugoplanowym), nie wymagającym dodatkowych interpretacji, o tyle wśród innych krytyków nieautentyczność dziennika wzbudza niezwykle emocje, prowokuje poszukiwanie nowych kategorii krytycznych. Szuka się zatem takich formuł metajęzykowych, które pozwoliłyby ująć nową formę powieści jako autentyk, dokument. Służy temu z zasady rekonstrukcja fikcyjnej genezy dziennika. Budowanie fikcji genezy ma

jednocześnie rozwiązać wyczuwalną sprzeczność między autorem powieści i pseudoautorem dziennika, między pisaniem — czynnością autora — i pisaniem — czynnością bohatera. O stosunku „bohater—autor” tak mówi recenzent *Śmierci*: „Co biedak w tym czasie psychologicznie i fizjologicznie przecierpiał, p. Dąbrowski chwycił i opisywał codziennie w formie pamiętnika”³⁹. Autora można sobie wyobrazić jako reportera, fotografa, voyera wreszcie, który „postępuje za dobranym do doświadczenia człowiekiem krok w krok, śledzi każdy jego zwrot, zauważa nawet lekką zmianę w układzie jego mięśni i kurcz nieznaczny, idzie za nim w dzień, w nocy, w słotę i pogodę, przygląda mu się przy najrozmaitszym oświetleniu, każe mu wdrapywać się na wzgórze i przebiegać ruiny, wystawia go na wszelkie próby, byle osiągnąć nowe spostrzeżenie i zapisać, jak zachowywał się w tych lub owych warunkach”⁴⁰.

Fikcja genezy ujawnia konieczność empirycznej motywacji opowiadania autora i jego drobiazgowej wiedzy o psychicznych doznaniach bohatera. Zakłada się swobodną substancjalność bohatera. Rola autora jest w tym wypadku utożsamiona z podobną rolą w powieści o narracji przedmiotowej. Empiryczna motywacja wiedzy autora o bohaterze neutralizuje fikcyjność dziennika.

Analiza psychologiczna — pisze recenzent „Gazety Warszawskiej” — w stadium *Śmierci* nie pozostawia nic do życzenia [...] robi wrażenie prawdy, robi wrażenie tak, jakby ten pamiętnik pisał istotnie suchotnik⁴¹.

Wypowiedź akcentuje przekonanie o ważności normy „prawdy” jako sprawdzianu wartości literackiego dokonania, przy czym semantyczne uwikłania tej normy idą znacznie dalej niż w ocenie powieści auktorialnej. Znakomicie oddaje ten aspekt zagadnienia następująca wypowiedź:

Gdyby ktoś naprawdę umarł na suchoty w dwudziestym którymś roku życia i dopiero po śmierci jako nieboszczyk spisał pamiętnik swojej choroby i swego konania, nie napisałby go chyba lepiej, prawdziwiej, dokładniej, jak to uczynił p. Dąbrowski ⁴².

Porównanie do dziennika z zaświatów winno mieć, jak się zdaje, następującą wykładnię: powieść mimo swej fikcyjności posiada walor autentyku w większym stopniu, niż miałyby go rzeczywisty — w danych okolicznościach trudny do pomyślenia dziennik. A zatem autor doskonale utożsamiał się z obserwowanym bohaterem. Behawioryzm kłóci się tu jednak z introspekcyjną metodą ówczesnej psychologii, a także z autoanalitycznym założeniem powieści. Jak się jednak wydaje, rekonstruowane w lekturze czynności autora śledzącego „zmiany układu mięśni na twarzy bohatera” odnoszą się do mocno, jak widać, utrwalonych reguł odbioru, opartych na fizjonomice. O ich sile świadczy fakt, że stosowane są nawet wobec powieści w pierwszej osobie, która z natury rzeczy usuwa portret fizjonomiczny bohatera na rzecz „psychicznego autoportretu”.

Przekonaniu o możliwości doskonałego wcielenia się autora w psychikę bohatera towarzyszą jednak wątpliwości:

Literat przebierający się za robotnika — pisze Antoni Żłotnicki — nie pozna stanów duszy robotnika, ale stan duszy literata przebranego za robotnika. [...] W powieści nie chodzi o prawdę obiektywną, ale o prawdę subiektywną ⁴³.

Wymogi wobec dokumentu wzrastają. Abgar-Sołtyn ujawni tę samą wątpliwość, chociaż inaczej ją wykorzysta:

Absolutnym dokumentem, jakby wyraził się który z adeptów Zoli, dziennik Józefa Rudnickiego nie jest, choć do tego tytułu ma pretensje. Byłby nim, gdyby go naprawdę pisał pan

Rudnicki, a nie pan Dąbrowski, czyli człowiek rzeczywiście chory na suchoty, a nie tryskający życiem i do życia rwący się pisarz⁴⁴.

Ze szczególną satysfakcją będzie się teraz wyliczać wykroczenia pisarza przeciw mimetyzmowi formy, odślaniające „nieprawdziwość” dokumentu. „Gdyby p. Dąbrowski był znalazł się w położeniu Rudnickiego, wątpimy, czyby był do końca doprowadził dzienniczek zatytułowany *Śmierć*”⁴⁵. Odgadywanie stanu duszy innych wydaje się, w tym wypadku, procederem podejrzanym.

Cóż zatem pozostaje pisarzowi? Wydaje się, że w myśl sztywnych naturalistycznych przeświadczeń pisarza-voyera, winien zastąpić autobiograf. Powieść w pierwszej osobie prowokuje z jednej strony wzrost wymogów autentyzmu, z drugiej zaś każe postawić ponownie (tym razem w latach dziewięćdziesiątych) pytanie o źródła literatury. Szczególne nastawienie krytyki na rozszyfrowanie relacji między autorem a bohaterem powieści jest reakcją na pierwszoosobową formułę narracji, której towarzyszy zainteresowanie beletrystyki psychologią. Zmienia się materia powieści: dominującą dotąd socjologię zastępuje psychologia. Rodzi się istotne dla krytyki zagadnienie: w jaki sposób można „rozliczyć” autora z tego, co w powieści dotyczy zjawisk psychicznych. Nie od razu odsuwa się jako nieistotne kwestie typowości postaci, jej zgodności z prawdą nauki czy prawdopodobieństwem życiowym.

Jeske-Choiński kończy swą wypowiedź o *Wieku nerwowym* Belmonta stwierdzeniem, że „nie każdy beletrysta odczuje i odtworzy prawdziwą boleść dusz starzanych”⁴⁶, recenzent *Śmierci* konkluduje: „Temat taki prosty, zwykły, niewyszukany, ale jak doskonale ujęty, jak wszechstronnie pogłębiony drobiazgową obserwacją, jak odczuty głęboko”⁴⁷. Piotr Chmielowski zaś zauważa na marginesie powieści Dąbrowskiego: „Część jedynie

dziennika można nazwać odczutą naprawdę”⁴⁸. Kategoria „odczucia” wydaje się sugerować szczególną zdolność empatyczną pisarza, autorską kwalifikację. U Chmielowskiego „odczucie” kojarzy się z autentycznym pamiętnikiem suchotnika traktowanym tylko „pod względem psychologicznym”. Wobec fikcyjnego pamiętnika Chmielowski stosuje kategorię, która nie utożsamia autora z bohaterem ale pomaga dokonać swego rodzaju mediatyzacji między nimi. Fikcyjny dziennik nie jest co prawda autobiografią pisarza, choć fragmentami daje się z nią utożsamiać. Bourget nazywa ten sposób czytania uprawianiem „psychologii literackiej”⁴⁹. „Część jedynie dziennika można nazwać odczutym naprawdę — pisze P. Chmielowski — przeważnie są to myśli i sytuacje kombinowane z czytania i opowiadania”⁵⁰. „Odczucie” przeciwstawia się kompilacyjności: robieniu literatury z literatury, wypiera zarazem kategorię obserwacji, związanej z przedmiotowością. Stanowi, jak wspominaliśmy, narzędzie opisu mediatyzującego wobec kategorii „obserwacji” i „szczeroci”.

Pojęcie szczeroci wprowadza do warsztatu krytyki lektura *Szkiców* Marii Komornickiej. Recenzenci wymieniają „szczeroci pomysłów”, „szczeroci głoszonych zapatrywań”. Jellenta uważa podmiotowoci opowiadań Komornickiej, posługiwanie się pamiętnikiem i dziennikiem, za „niezawodną formę szczeroci i warunek przekonywającej siły”⁵¹. Użycie kategorii szczeroci prowadzi w prostej linii do formuły biografizmu, skoro bohaterowie Komornickiej mówią jak autorka, mówią jej językiem i głoszą jej poglądy. „W wielu razach — pisze Olenycz — nie widzimy jej tworów, lecz słyszymy donośny i zgrzytliwy głos samej autorki”⁵². „Szczeroci” i autobiograficzności oddala powieści od malarskości i plastyczności, a nawet od wspomnianej na początku — szkicowości: recenzje zbioru Komornickiej wykorzystują

metaforykę muzyczną, która wejdzie na stałe do języka krytyki młodopolskiej.

Zarówno forma powieści w pierwszej osobie, jak i jej temat (psychologia) sprowokowały krytykę do poszukiwania „języka” lektury służącego ich zadomowieniu. Psychologia w powieści zrodziła jednocześnie pytanie o to, z czego literatura ma powstawać. Dziennikowość, pamiętnikowość powieści — czyli jak powiedzielibyśmy dziś — mimetyzm formalny, wprowadziły kontekst autentyku, dokumentu. Kontekst, który utrzymywał i utwierdzał charakterystyczne dla odbioru powieści auktorialnej wyobrażenia o działaniach pisarza, a jednocześnie w innych wypowiedziach stanowił koronny argument polemiczny. Ta polemika przeprowadzana przez polskich naśladowców Zoli wprowadziła do języka krytyki pojęcie literatury jako erzacu. W formie powieści-dziennika czy pamiętnika odczytywano bowiem intencję przeciwstawienia fikcyjnej powieści realistycznej — autentyku, samego życia. Tymczasem krytyka dostawała do ręki jedynie falsyfikat. Wyraźny wpływ, na pewien odłam ówczesnej krytyki, Barrèsowskiej koncepcji literatury prowadził ostatecznie do koncepcji pisarza-autobiografa. Likwidowanie przez powieść autorytatywnej instancji narratorskiej sprowokowało paradoksalnie zwiększenie wymogów autorytatywności. Z tradycyjnych motywacji wyłoniła się nagle teza, że pisarz winien uczynić źródłem twórczości własne wnętrze. Krzywicki stwierdza, że autor może dać to tylko, co posiada w swym wnętrzu: „spowiedź”. Złotnicki autorytatywnie zaznacza, że pisarze-psychologowie są „albo autobiografami w swych utworach, albo fantazjują”⁵³. Jellenta dopełnia ten tok myślenia konkluzją, że „analiza własnej goryczy lub rozpacz musi być szczerą, jeśli chce być prawdopodobną”⁵⁴.

Zarówno pierwszoosobowa formuła narracji, jak i te-

mat psychologiczny projektują nowy układ relacji między autorem i bohaterem, a przede wszystkim nowy stosunek autora do materii powieści. W sytuacjach granicznych — od strony pozytywizmu patrząc — żąda się po prostu od autora autobiograficzności bez autobiografii; od strony modernizmu — autobiograficznej autobiografii. Bourgetowska wersja literatury traci swą żywotność; przyjęta zostaje koncepcja Barrèsa, która na rodzimym gruncie bliska jest wizji literatury spod znaku Przybyszewskiego. Ale nie tylko. Orzeszkowa, w odpowiedzi na listowną prośbę Józefa Kotarbińskiego o przedstawienie swoich przekonań społecznych, estetycznych, filozoficznych, politycznych, poleca mu swoją książkę z takim oto komentarzem:

[...] jedno tylko uczynić jestem w stanie, mianowicie: wskazać książkę, w którą najwięcej z osobistych wiar, dążeń i bólów swoich włożyłam. Jest nią *Ad astra*. W połowie własność moja. Cała partia Seweryny jest moją i jest mną. Pan wie, że byłam zwykle w swych powieściach obiektywną i prawie nigdy nie przedstawiałam w nich ani własnych cech, ani własnych losów. *Ad astra* jest wyjątkiem. Tu prawie bezwyjątkowo wszystko moje własne: przekonania, uczucia, męki i rozkosze. Może wypadki inne, lecz i w tych analogii z losami mymi wiele ⁵⁵.

Zaskakująca jest konkluzja Orzeszkowej ⁵⁶, która zbiega się w jakimś stopniu z ostatecznym postulatem krytyki: „Tylko niech drogi pan książki tej nie bierze do ręki z myślą, że to jest powieść” ⁵⁷.

ROZDZIAŁ III

GŁOS BOHATERA.

AUTOKOMUNIKACYJNY ASPEKT NARRACJI

1. UWAGI WSTĘPNE

Powieści o „wieku nerwowym” realizują wielorakie odmiany mimetyzmu formalnego: naśladują dziennik (*Bez dogmatu, Hrabia August, Śmierć*), wspomnienie (*W wieku nerwowym, Dwa bieguny*), list (*Ad astra*). Takie zróżnicowanie ramy kompozycyjnej powieści prowadzi zazwyczaj do odmiennego strukturalizowania przez każdą z nich „wielkich figur semantycznych”. Jednakże — jak twierdzi Michał Głowiński — stylizacja na formy paraliterackie w literaturze końca XIX i początku XX wieku neutralizuje różnice wypowiedzi, które tkwiły niejako w samych formach: narracja w powieści-dzienniku i w powieści opartej na wspomnieniach uzyskuje w praktyce literackiej wspólny mianownik.

Chodzi tu przede wszystkim — czytamy w *Powieści młodopolskiej* — o dążenie do aktualizacji, do opowiadania w ten sposób, jakby relacjonowane zdarzenie przebiegało w teraźniejszości, na oczach opowiadającego, a więc i czytelników. Ta metoda relacji jest właściwa dziennikowi, toteż zbliżyć się musiały do niego te formy narracji w pierwszej osobie, które rozwijały się według jej zasad. W konsekwencji powstała forma pośrednia, powieść, w której nie ma wprawdzie dat przy poszczególnych rozdziałach (zapisach), w której nie dochodzi do głosu stylizacja na dziennik, rozpada się ona jednak na zespół zaktualizowanych epizodów, tak jakby czas pisania równał się czasowi przeżywania. W powieściach takich podlega reduk-

cji druga płaszczyzna czasowa, niezwykle ważna we wszelkich utworach naśladowujących formę pamiętnika, wspomnień czy autobiografii [...], płaszczyzna czasu, w jakim się opowiada i z którego perspektywy patrzy się na minione zdarzenia¹.

Tendencję do aktualizowania czasu zdarzeń, do komponowania fragmentów tekstu na kształt zapisu dziennikowego, zauważa się przede wszystkim w omawianych powieściach.

Takie „naturalne” nastawienie prozy zainteresowanej analizą psychologiczną na mozaikowy, „momentalny” zapis dziennikowy, bez względu na realizowany w narracji typ wypowiedzi, spostrzegał już patron powieści „psychologicznej” schyłku wieku — Paul Bourget. W *Szkicach z psychologii współczesnej* sporządził dość precyzyjny opis techniki powieściowej Stendhala. Bourget dostrzegał w użytych przez pisarza formach przejaw określonej wizji człowieka. Autor powieści może preferować dialog, widząc przede wszystkim w człowieku jego „wzięcie i oddziaływanie na innych ludzi”, może sięgać do opisów, wskazując, iż „widzi w ludziach przede wszystkim atomy, które z rzeczy zewnętrznych przenikają powoli w duszę”².

Technika Stendhala jest — według Bourgeta — swoista:

Kawałkuje swoje opowiadanie na małe, króciutkie rozdziałki i komponuje swojego bohatera z mozaiki idei i odczuć. Dlatego, że widzi on przede wszystkim najdrobniejsze drgnięcia systemu nerwowego, oraz że w istocie twory bardzo nerwowe znają jedynie przejścia i momenty. Chwytem Stendhala jest soliloquium³.

Widać, jak w tym ujęciu „klasyczne” w kształcie narracyjnym (trzecia osoba, wszechwiedza) powieści Stendhala zostały odczytane tak, jakby w istocie pod owym kształtem kryły założenie dziennikowe, jakby „naprawdę” były zamaskowanymi dziennikami.

Wzdłuż całej książki autor pokazuje [bohaterów], jak mierzą pulsa swej wrażliwości. Czyni ich drażliwymi psychologami, którzy pytają się bez przerwy, dlaczego są wzruszeni i czy są wzruszeni, którzy mierzą swą moralną egzystencję w jej najintymniejszych sekretach [...]. A soliloquia następują po soliloquiach ⁴.

Takie ujęcie narracji „psychologicznej” z powodzeniem można by odnieść do powieści o „wieku nerwowym”. Wypada więc, posiłkując się analizami Głowińskiego, uznać „dziennikowość” nie tyle za kierunek stylizacji wypowiedzi narracyjnej w jej, by tak rzec, strukturze powierzchniowej, ale dopatrywać się w niej głębszej zasady rządzącej narracją pierwszoosobową w powieściach końca XIX wieku. Chodziłoby zatem głównie o naturalne dążenie powieści tego okresu ku intymistycie, jako pewnemu, wtedy silnie utrwalonemu, wzorcowi zachowań kulturowych.

Trzeba się w tym miejscu odwołać do najpełniejszego opracowania socjopsychologicznych funkcji dziennika intymnego w kulturze XIX wieku, sporządzonego przez Alaina Girarda. Autor książki *Le journal intime*, wśród wielu funkcji dziennika intymnego (etycznej, religijnej, socjologicznej, estetycznej), wymienia jego rolę psychoterapeutyczną. Dziennik, jako gest zerwania ze światem społecznym, jest wyrazem skłócenia jednostki ze społeczeństwem, wyrazem nieprzystosowania do pełnienia jakiejkolwiek społecznej roli, a zarazem niezgody indywiduum na bycie sobą i na siebie samego, widzianego oczyma innych. „Dziennik — pisze Girard, podając przykład Amiela — jest bardziej znakiem ukrytej choroby niż szminką” ⁵. Ta ukryta choroba — to choroba komunikacji. Przed przystąpieniem do pisania dziennika jednostka dysponuje „mową wewnętrzną” — „chaosem głosów”, słowem innych (książką, czasopismem), ale ani mowa wewnętrzna, ani słowa innych nie stwarzają mo-

żliwości wyjścia w świat społeczny. Czas niepisania jest co prawda czasem życia, ale podległego bezustannej destrukcji, atomizacji „ja”, czasem poczucia własnej nieciągłości. Autokonstruowanie, komponowanie własnej biografii (stwarzanie ciągłości), uzyskiwanie identyfikacji „ja” dokonuje się dopiero poprzez akt pisania. Uzyskanie świadomości siebie nie byłoby możliwe — pisze A. Girard:

[...] gdyby człowiek nie dysponował środkiem ekspresji do komunikowania się. Ów instrument komunikacji, podstawa wspólnoty, to właśnie język; on tworzy komunie. [...] Właśnie poprzez język intymista wychodzi poza siebie samego i poza swoją samotność. [...] Poprzez język pisany, ten, który zakłada rygor i porządek, respekt dla gramatyki i konstrukcji myśli, który zabudowuje milczenie i umieszcza osobę naprzeciwko niej samej, pozwalając jej bez ograniczeń formułować przesłanie (komunikat), które może być pewnego dnia zrozumiane przez innego, jeśli je zrozumie. Pisanie, którego przymusy przywracają człowieka do społeczeństwa ludzi, pozwala intymiście sforsować mury swego więzienia w akcie, który jest wyzwoleniem, ponieważ w nim inteligencja i rozum towarzyszą wrażliwości. [...] Wyzdrowienie zaczyna się wraz z owym aktem języka, wraz z ową sytuacją społeczną, którą jest opowiadanie ⁶.

Poprzez język intymista porządkuje wspomnienie, które przekraczając pamięć autystyczną, zajmuje przestrzeń pamięci społecznej (przestrzeń opowiadań). Język pisany jest zatem jednym ze sposobów zmediatyzowanego komunikowania się ze zbiorowością, wchodzenia w układ społecznej komunikacji (podobnie jak i opowiadanie). Użytkując wspólny światu ludzkiemu kod porozumiewania się, jednostka przyjmuje, odrzucając wcześniej, społeczną rolę, przywraca sama sobie społeczeństwu jako uczestnika społecznego sposobu komunikowania się.

Opisany przez Girarda mechanizm funkcjonowania dziennika intymnego jest bardzo bliski teoretycznemu

ujęciu zjawiska, które w semiotyce radzieckiej określane bywa jako „autokomunikacja”. Można tu odwołać się do klasycznego dziś szkicu Jurija Łotmana *O dwóch modelach komunikacji w systemie kultury*. Zdaniem Łotmana komunikację charakteryzuje prosty kierunek przekazywania informacji od Ja (posiadacza treści komunikatu) do On (odbiorcy komunikatu). W trakcie komunikowania zmienia się jedynie nosiciel informacji: przemieszcza się ona od Nadawcy do Odbiorcy. Stałymi i niezmiennymi elementami ramy komunikacyjnej pozostają kod, komunikat, nadawca.

Inaczej rzecz się ma w przypadku autokomunikacji. Tutaj „[...] podmiot przekazuje komunikat sam sobie, tzn. temu, komu jest on i tak znany [...]”⁷, komunikacja przebiega w kanale Ja—Ja. W systemie Ja—Ja, odwrotnie niż w Ja—On, nosiciel informacji pozostaje niezmienny, przeformułowaniu podlega natomiast komunikat, kod, nadawca.

Dzieje się tak w rezultacie tego — pisze Łotman — że zostaje wprowadzony dodatkowy wtórny kod i wyjściowy komunikat podlega przekodowaniu na jednostki jego struktury, uzyskując cechy nowego komunikatu. Jednocześnie [...] w kanale Ja—Ja zachodzi [...] transformacja jakościowa (informacji) doprowadzająca do przebudowy samego tego Ja. [...] Ja nadając do samego siebie wewnętrznie przebudowuje swoją istotę, jeśli istotę osobowości można traktować jako indywidualny zbiór ważnych społecznie kodów, a zbiór ów tu właśnie w procesie aktu komunikacji zmienia się⁸.

Autokomunikacja zatem jest swoistym procesem, w trakcie którego Ja nie tyle przekazuje sobie informacje o sobie, ile poddaje je porządkującemu działaniu kodu, który zmienia je jakościowo. Wzbogaceniu podlega samo Ja nadawcy w roli użytkownika nowego kodu. Ja, wybierając z istniejących na zewnątrz niego kodów (np. tekstów kultury), tak jak wybiera z *langue* konstruując wypowiedź, wprowadza tym samym, za ich

pośrednictwem, określone „schematy porządkujące” i „systemy wartości” w swój świat wewnętrzny⁹. Mogą mu one pozwolić zarówno na obiektywizację własnego Ja, jak i na nieuświadomioną mistyfikację.

Girard kładzie nacisk na terapeutyczne, konstruktywne dla osobowości podmiotu funkcje takich praktyk autokomunikacyjnych, jak dziennik intymny. Łotmanowi nieobca jest regresywna, jeśli tak można powiedzieć, funkcja autokomunikacji, prowadząca, na przykład, pisarstwo na niej oparte ku stereotypowi.

Zorientowana na autokomunikację literatura nie tylko nie będzie wroga stereotypom, ale ujawni skłonność do przekształcania tekstów w stereotypy i utożsamia wysokie, dobre, ważne, ze stabilnym, wiecznym, tzn. stereotypem¹⁰.

Podobnym tropem idą rozważania innych autorów ze szkoły radzieckiej. Piatigorski i Uspienski, konstruując projekt semiotyki zachowań ludzkich, odwołują się również do pojęcia autokomunikacji, z akcentem na szczególnej funkcji „maski”. „[...] Można uważać — piszą — iż «maska» zawsze funkcjonuje w autokomunikacji”¹¹. Maska jest, zdaniem tych autorów, tworzona przez „ja” w trakcie percepcji i analizy własnych zachowań, funkcjonuje jako niezbędny, wewnętrzny znak dla regulacji tych zachowań, jest zarazem swoistym sposobem semiotyzacji własnego zachowania przez podmiot.

[...] Potrzebna jest człowiekowi głównie po to, aby stworzyć zafiksowany obraz własnego ja (w komunikacji z sobą lub innymi). «Maska» istnieje więc jako ustabilizowany, statyczny obraz, który ukrywa dokonujące się nieustannie zmiany samego „ja”, podobnie jak ustalony w trakcie nieskończonej ilości powtórzeń rytuał lub obrzęd stanowią obraz stabilizujący wiecznie zmieniające się zewnętrzne objawy zachowań człowieka i kolektywu¹².

Opierając się na semiotycznej aparaturze pojęciowej można sformułować pytanie dotyczące swoistości narra-

cji w powieściach o „wieku nerwowym”. Obecnie w tych powieściach nastawienie na „dziennikowość” można potraktować jako sygnał ważności problematyki autokomunikacyjnej, która jest w nich w szczególny sposób „opracowana”.

Istotne dla powieści o „nerwowcach” wydaje się właśnie ujęcie narracji jako spektaklu autokomunikacyjnego. Ten wspólny aspekt powieści realizuje się za pomocą różnych pod względem mimetyzmu formalnego mediów narracyjnych: dziennika, pamiętnika, listu.

2. „NERWOWOŚĆ” JAKO MASKA

Wszyscy bohaterowie powieści określają siebie jako nerwowych. Korzystają w tym celu z bogato rozbudowanego słownika synonimów „nerwowości”. „Nerwowość” wśród tych nazwań jest kategorią najszerszą. Funkcjonuje jako zbiorcza nazwa dla terminów drobniejszych, takich jak na przykład: „pesymizm”, „sceptycyzm”, „krytycyzm”, „analiza”, „bezwola” itd., które są, hierarchicznie rzecz biorąc, składnikami „nerwowości”. Miejscem bezwarunkowego ujawniania nerwowości jest autokomunikacja. W komunikacji z innymi „nerwowość” podlega przemilczeniu, wręcz ukrywaniu. Płoszowski rezygnuje z pierwotnego pomysłu, by dać swój dziennik do czytania Anielce, obawiając się, by odkryciem przed nią nerwowości nie spowodować zmiany jej uczuć. „Litość jej dla mnie — przewiduje — może by potem wzrosła, ale miłość musiałaby się zmniejszyć” (B, 279). W *Bez dogmatu* nerwowość ujmowana jest jako antynorma, stąd dbałość bohatera o nieujawnianie jej przed bliskimi. Bohater *Wieku nerwowego* na pytanie właścicielki wynajmowanego pokoju — Olszewskiej — „Pan dobrodziej mocno cierpiący”?

udziela dwuznacznego wyjaśnienia: „...ja cierpiący?... Ależ pani! Zdrów jak ryba! trochę nerwowy jestem... niewypoczęty po podróży” (W I, 15). Jak pokazuje powyższy fragment (zarazem początek powieści), nerwowość przełożona na synonim: chwilowe zmęczenie („niewypoczęty”), traci swój charakter wyodrębniający. Jako słowo wstydlive znajduje sobie odpowiednik w nie nacechowanym przez społeczne znaczenie nazwaniu stanu fizycznego bohatera, umotywowanego zmęczeniem po podróży. Przedmiotem komunikacji stanie się nerwowość w dalszych partiach tekstu powieści, gdy bohater wykona pomysł, nawiasem mówiąc, zarzucony przez Płoszowskiego. (Miał on polegać na ujawnieniu nerwowości przed Anielką, przez danie jej do odczytania swojego dziennika). Manifestacyjnie będzie wówczas obnażał przed bohaterką, w imię szczerości, swoje ukrywane „ja” — nerwowe, eksperymentując tym samym na trwałości uczucia partnerki romansu. Własna nerwowość zestawiona zostaje przez bohatera z miłością Cezaryny, którą poddaje bezustannie wnikliwej analizie. Śledzi wówczas, ze szczególnym zamięłowaniem, zabójcze oddziaływanie na młodzieńczą namiętność dziewczyny uwolnionych z ukrycia zachowań związanych z neurozą.

Przeświadczenie bohaterów o własnej „nerwowości” zepchnięte do autokomunikacji występuje często w oczywistym konflikcie z sądami wygłaszanymi na ich temat przez otoczenie. „Jenialność” Płoszowskiego, przedmiot niezachwianej wiary ciotki, w autokomunikacji bohatera uzyskuje nazwę improduktywizmu. Optymizm, którym leczy bohater powieści Belmonta chorobę Cezaryny, w rozmowie z sobą samym nazwany zostaje pesymizmem. Z punktu widzenia otoczenia bohater *Wieku nerwowego* jest lekarzem chorób nerwowych, w monologu zaś Rymsza przedstawia siebie jako studenta medycyny, który nie przeszedł nawet przez kurs początko-

wy psychiatrii, na dodatek sam jest „nerwowcem” potrzebującym pomocy. Konflikt taki może zagrażać poczuciu tożsamości: wprowadza bowiem niepokojącą niezgodność sądu bohatera o sobie samym z opiniami innych. Jednakże pewność bohaterów co do swojej nerwowości nie podlega w ich autokomunikacji naruszeniu.

Czym charakteryzują się autokomunikacyjne zachowania „nerwowca”? Jaką funkcję w procesie samopoznania bohatera pełni „nerwowość”? Zanim sformułowana zostanie ogólniejsza odpowiedź na te pytania, posłużyć się warto dwoma reprezentatywnymi przykładami „autoanalizy”, przeprowadzanej przez bohaterów powieści Sienkiewicza i Belmonta. Chłubiący się wybujałą samoświadomością bohaterowie powieści są przekonani, że ich dokonywane na sobie wiwisekcje mają wartość niemal naukowych analiz. Czy tak jest rzeczywiście? Próba rozbioru dwóch wybranych sytuacji autokomunikacyjnych pozwoli odpowiedzieć na to pytanie.

„Dzień odpływu”

Wyjęty z *Bez dogmatu* zapis dziennikowy mógłby nosić tytuł zapożyczony od Płoszowskiego zachynającego notatkę słowami: „Dziś jest dla mnie dzień odpływu woli...” (B, 54). Fabularnie ów zapis sytuuje się w momencie, gdy bohater uwodzący Anielkę łapie się na tym, że sam dał się uwieść. Dwa dni wcześniej pisał w dzienniku: „Ach! jak to źródło wzbiera i wzbiera. Lada chwila rozleje się po brzegi” (B, 54), teraz wobec pewności swych uczuć, przewiduje finał romansu — oświadczyń i małżeństwo.

Kompozycję zapisu tworzą trzy akapity: w pierwszym bohater stawia sobie pytanie, czy ma „prawo się

żeńić", w drugim stwierdza — po raz pierwszy w dzienniku — miłość do Anielki, w trzecim zaś staje wobec alternatywy: ucieczka lub małżeństwo.

Akapit pierwszy brzmi:

Człowiek jest jak morze: ma swoje przyływy i odpływy. Dziś jest dla mnie dzień odpływu woli, energii, chęci do jakiegokolwiek czynu, ochoty do życia. Przyszło to bez jakiegokolwiek powodu — ot tak sobie! — rzecz nerwów! Ale właśnie dlatego pełen jestem gorzkich rozmyślań. Czy taki człowiek, fizycznie zmęczony, duchowo stary, ma prawo się żenić? Mimo woli przychodzą mi na myśl słowa Hamleta: „Po co masz płodzić grzeszników — idź do klasztoru!”. [...] Czy ja mam prawo się z nią żenić? Czy mi wolno wiązać to życie młode, świeże, pełne wiary w świat i Pana Boga, z moimi zwątpieniami, z moją duchową niemocą, z moim beznadziejnym sceptycyzmem, z moją krytyką, z moimi nerwami? Co z tego będzie? Ja przecie nie zakwitnę drugą młodością duchową przy niej, nie odnajdę się; mózg mój nie zmieni się, nerwy nie okrzepną — więc co? więc ona ma zeschnąć przy mnie? Zali nie będzie to coś potwornego? Mogę odgrywać rolę tego polipa, który wysysa ofiarę dla odżywienia się jej krwią? (B, 54).

Płoszowski rozpoznaje tu swój stan jako bierność emocjonalną („człowiek fizycznie zmęczony”, „duchowo stary”) i wolicjonalną („dzień odpływu woli, energii, chęci do jakiegokolwiek czynu, ochoty do życia”). Efektem owego rozpoznania jest pytanie: „Czy taki człowiek ma prawo się żenić”? Jeśli bohater jest bezwolny, pytanie to od razu traci rację bytu. Jako pozbawiony woli nie może chcieć. Natomiast formuła: „Czy mam prawo...” odnosi się do struktury przyzwolenia, która zakłada prośbę lub chęć skierowaną do ewentualnego nadawcy przyzwolenia¹³ — w tym wypadku bohater występowałby w dwóch rolach: nadawcy i odbiorcy. Presupozycja zainscenizowanego tutaj pytania odsyła zatem do nie wyartykułowanej woli (woli małżeństwa). Zasadność pytania daje się utrzymać tylko wtedy, gdy bezwola jest maską. Po cóż bowiem pytać o prawo wówczas, gdy

nie pojawia się chęć (wola) zrobienia czegoś, co ma być przedmiotem przyzwolenia. Jednakże artykulacja: chcę bądź nie chcę (małżeństwa) jest tu ukryta. Znajduje się poza wypowiedzią bohatera. Sądzić można, iż pytanie: „czy mam prawo się żenić?”, jest tu pytaniem zastępczym, kamuflującym; służy bohaterowi jako maska w celu ukrycia przed sobą niepoehlebnego, z punktu widzenia norm społecznych, faktu, iż nie chce się żenić z dziewczyną, którą uwodzi i która uważana jest przez otoczenie za jego narzeczoną. W celu ukrycia, zepchnięcia do „garderoby duszy” (jakby powiedział Irzykowski) owego „nie chcę” przybierana jest przez bohatera maska „bezwolności”.

Maska „bezwolności” ma tu również synonimiczne odpowiedniki. I tak na przykład rzutowane przez bohatera w przyszłość relacje małżeńskie przedstawiają mu się na wzór stosunku kata i ofiary. Wyobrażenia bohatera swą „starość duchową”, „sceptycyzm”, „chorobę” widzi w postaci wampirów, które karmić się będą „młodością”, „wiarą” i „zdrowiem” Anielki. Skazany na powolne umieranie utrzymywał się będzie przy życiu kosztem witalizmu Anielki. Pytanie bohatera: „Mogę odgrywać rolę polipa, który wysysa ofiarę dla odżywienia się jej krwią?”, przywołuje, znaną choćby z kręgu Poego czy Baudelaire’a, wizję wampira¹⁴. Maską wampiryzmu służy rozpoznaniu przyszłej małżeńskiej miłości jako rodzaju namiętności perwersyjnej i niszczącej, wynikłej z modliszkowatości — tym razem — mężczyzny.

Autokomunikację bohatera charakteryzuje zatem konstruowanie masek. Maski: „etyczności”, „bezwolności”, „wampiryzmu” są efektem konfrontowania przezeń swego postępowania z wymogami norm społecznych. Normy są bowiem przez bohatera uświadamiane (jak choćby to, iż nie uwodzi się dziewczyny dla samej przyjemności uwodzenia), ale nie bywają praktykowane.

Maski służą więc ukryciu sprzeczności między działaniem, które przekreśla normy, a zbiorowymi zakazami, które świadomość zachowuje. Stąd na przykład perswazyjna moc i retoryczna siła ekspresji maski „wampiryzmu”; winna ona uzasadniać pytanie bohatera: „czy ma prawo się żenić”, i jednocześnie motywować negatywną na nie odpowiedź.

Na logicznych sprzecznościach zbudowany jest drugi akapit interesującego nas zapisu:

Mam po prostu chmurę na mózgu. Bo z drugiej strony, jeśli tak jest, to dlaczego dałem się popchnąć aż do tej granicy, na której obecnie stoję. Cóżem robił od chwili poznania Anielki? Oto kładłem ręce na struny tej duszy i dawałem sobie po prostu koncerta. A przecież to, co dla mnie jest sonatą *Quasi una fantasia*, to dla niej może być sonatą *Quasi un dolore*. Tak jest! Wygrywam na niej od rana do wieczora — i co więcej! — mimo tych wyrzutów, które sobie w tej chwili czynię, wiem, że się od tego wstrzymać nie potrafię, że będę tak samo grał jutro i pojutrze, jak grałem wczoraj i onegdaj, bo mnie to ciągnie nieprzeparcie, bo nic mnie więcej nie ciągnie w świecie, bo ja tej dziewczyny pragnę jako kobiety, bo ją kocham. Na co się oszukiwać? — kocham (B, 54—55).

Pytanie: „Dlaczego dałem się popchnąć do tej granicy...” wskazuje na inercyjność, pasywizm bohatera („bezwolność”), odpowiedź zaś „bo ją kocham” — na aktywizm. Sprzeczność pomiędzy presupozycją a implikacją ujawnia również następująca informacja: „Oto kładłem ręce na struny jej duszy i dawałem sobie po prostu koncerta”. Odsyła ona do stwierdzenia (presupozycja): nie kochałem i grałem. Ale dalszy ciąg tej wypowiedzi (mający charakter implikacji) jest zaprzeczeniem treści poprzedniej: „wygrywam na niej od rana do wieczora [...], będę tak samo grał jutro i pojutrze [...], bo ją kocham”. Kompozycję tej sekwencji można ująć w skrócie tak: stwierdzenie (presuponowane): „grałem,

choć nie kochałem”, uzyskuje w finale wypowiedzi motywację przyczynową (implikację): „gram dlatego, ponieważ kocham”.

Aktywizm bohatera, w pierwszym wypadku wyrażający się w „grze” bez sankcji emocjonalnego zaangażowania (w jakimś sensie bez moralnej aprobaty), w drugim przekształca się w aktywizm „gry”, który znajduje prawo bytu przez determinizm emocji. Dwa przedstawione tutaj porządki wyjaśniające prowadzą do alternatywy: albo „gra” jest możliwa bez miłości, albo też jest warunkowana właśnie przez miłość. Rządzące wypowiedzią bohatera sprzeczności, które wynikają z zestawienia obok siebie dwóch różnych wykluczających się porządków: aktywizmu i „bezwolności”, zostają powtórzone: rozegrane są między treścią pierwszego i drugiego akapitu. W pierwszym, powtórzmy, bohater rozpoznaje swój stan jako bezwolny, w drugim widzi siebie pragnącym i kochającym („ja tej dziewczyny pragnę... bo ją kocham”). Z tych dwóch informacji tylko jedna, logicznie rzecz biorąc, może być prawdziwa, bądź też obie są fałszywe. Jeśli bowiem pragnienie jest aktywnością, uczuciowością, to nie może współistnieć ze stanem „bez woli”.

Spektakl autokomunikacyjny bohatera podsumowują pytania otwierające trzeci akapit:

A zatem, co robić: cofnąć się, uciec do Rzymu? — to znaczy uczynić jej zawód i unieszczęśliwić ją. [...] Ożenić się z nią — to znaczy poświęcić ją dla siebie i unieszczęśliwić w inny sposób (B, 55).

Małżeństwo, według logiki Płoszowskiego, byłoby stworzeniem wobec Anielki pozorów woli (miłości, pragnienia, chcenia), przesłaniających groźbę „wampiryzmu” bezwoli.

W wypowiedzi bohatera łatwo odnaleźć sprzeczność pomiędzy aktem wolicjonalnym presuponowanym przez

zawarcie małżeństwa („Ożenienie się jest tak bajecznym aktem wiary w kobietę i woli, że się na nie nie zdobęde nigdy” (B, 30) — mówi Płoszowski kilka stron wcześniej) a implikacją rzekomej „bezwolności”: „poświęceniem Anielki dla siebie”. Inaczej: bohater, realizując się jako „ja” wolicjonalne, nie mógłby zarazem jako „bezwolny” („wampir”) być przyczyną nieszczęść Anielki.

Ucieczka manifestując wolę (ściśle: niechcenie, które jest przecież aktem woli) odsłaniałaby dla Anielki, ukrywane poza miłosnymi gestami, uwodzicielstwo Płoszowskiego — jako potwierdzenie prawdy znanej z plotek („mam opinię człowieka lekkomyślnego względem kobiet, i opinia ta musiała się obić o uszy Anielki” (B, 67). Stąd domniemany „zawód” Anielki, którego spodziewa się w takim razie bohater *Bez dogmatu*. To zatem, co bohater rozpoznaje jako tożsame: grę i miłość, ucieczka czyniłaby rozłącznym, odkrywając przed Anielką maskę „zakochanego” i prawdę „gracza”. „Grę” — jako przejaw „bezwoli” — ucieczka przekształcałaby w przejaw woli — złej woli.

Swoistymi przewodnikami po analizowanym zapisie były pytania bohatera. Ich charakter mógł sugerować postawę moralisty, który pytając o „prawo” do małżeństwa, rezygnuje z egoistycznie pojmowanego interesu miłości, dokonuje symbolicznego upodmiotowienia partnerki romansu. Sugestia etyczności okazała się jednak fałszywa. Pytania bowiem, wzięte ze społecznych norm zachowania, nie sprowokowały rzetelnej samooceny Płoszowskiego.

Pytanie o „prawo”, podobnie jak postawiona przez bohatera alternatywa: „uciec czy ożenić się”, zakłada wolną wolę i wolny wybór. Odpowiedzi wskazują na determinizm zachowań i uczuć: bohater „dał się popchnąć” do newralgicznego momentu miłości, „bezwolność” opanowała go „bez jakiegokolwiek powodu”, a namięt-

ność uzależniła jego „grę”. Pytania pochodzą z innego systemu wartości niż odpowiedzi. Sugerują, że czytelnik będzie miał do czynienia z grzesznikiem, który poddaje swe działania pod osąd moralny. Odpowiedzi zaś usprawiedliwiają „winnego”, przedstawiając jego działania jako wynik sił niezależnych od jego woli: nie ma on wpływu ani na swą nerwowość, ani na miłość. Płoszowski, podsumowując alternatywę — uciec lub ożenić się — takim stwierdzeniem: „Oto koło błędne! Tylko ludzie z gatunku Płoszowskich mogą wpaść w podobne” (B, 55), dokonuje mistyfikacji. Pozowanie na Hamleta: „Mało miałem tej tragedii — mówi — płynącej z poczucia mojej nicości, z tego mroku, w którym brodzę — mam teraz nowe: być albo nie być — gdzie tam! — gorzej niż to” (B, 55), jest również kamuflażem. Są to wszystko maski, za którymi ukryte zostają prawdziwe motywy postępowania.

„Błędne koło” to nic innego, jak stworzony przez bohatera swoisty spektakl autoperswazji, który ma go utwierdzić w przekonaniu, iż zarówno ucieczka, jak i małżeństwo unieszczęśliwiłyby Anielkę, a jednocześnie ma mu pozwolić na ukrycie przed samym sobą (na zepchnięcie — jakby powiedział Freud — w podświadomość) prawdy o fascynacji „grą”, uwodzeniem i pragmatyzmie miłości bez małżeństwa. „Błędne koło” nie jest zatem znakiem złośliwego losu, jak chciałby je interpretować Płoszowski, lecz wyrazem jego własnego, swobodnego pragmatyzmu, który domaga się uzgodnienia „ja” ze społecznymi normami. Anarchiczne „ja” bohatera usprawiedliwia konflikt zdeterminowaniem.

Autokomunikacją rządzą zatem reguły, które pozwalają bohaterowi zachować dobre mniemanie o sobie w zestawieniu swego „ja” z widzeniem z zewnątrz i umożliwiają zestrojenie obrazu własnego „ja” ze społeczną oceną.

Odsunięcie przez bohatera samooskarżeń, uzyskane uspokojenie, nie odbywa się bez kosztów. Ceną zrzućenia z siebie odpowiedzialności jest samoutwierdzenie się w „nerwowości”. Wyjść ze sprzeczności (między własnymi pożądaniami a światem społecznym) można tylko przez akcentowanie swojej chorobliwości. „Moje nerwy”, „moja krytyka”, „moja analiza” — kondensacja zaimków dzierżawczych przy wyliczaniu objawów „nerwowości” może być interpretowana jako świadectwo utożsamiania się bohatera z chorobą.

Płoszowski, abstrakcyjnie rzecz ujmując, ma do wyboru dwie możliwości. Może na przykład odrzucić wagę norm społecznych, zdystansować się wobec nich, niezależnie emocjonalnie. Osądu siebie mógłby wówczas dokonywać w innym języku, mógłby również afirmować własne pożądanie. Może też przyjąć normy z wszystkimi konsekwencjami i wówczas musiałby poddać surowej samoocenie swoje działania. Wybór bohatera jest inny: artykułuje normy, ale ich nie przestrzega. Obchodzi je, posługując się w tym celu medium — maską „nerwowości”. Samoutwierdzenie się w chorobie jest ceną, jaką płaci za neutralizację sprzeczności.

„Falszywy ton”

Aby przedstawić autokomunikację w powieści Belmonta, która, skomponowana jako pamiętnik, nie ma dyscypliny dziennikowego zapisu, wybrane zostają w charakterze przykładów fragmenty autoanaliz bohatera zogniskowane wokół tropionej przezeń „nieszczerości” emocji, wkradającego się w doznania „falszywego tonu” (W. I, 163).

Przekonany o swych uczuciach i pewny wzajemności Cezaryny Rymsza — bohater *Wieku nerwowego* — popada w entuzjastyczny nastrój:

Cezaryna mnie kochała! Co za szczęście! [...] Potrafię więc jeszcze kochać! Serce moje nie zamarło jeszcze zupełnie! Mogę być kochany! zasługuję na miłość! A już... już wątpię o sobie; zdawało mi się, że nigdy już niczyje oczy nie zatrzymają się na mnie z czułością... (W I, 162).

W tym euforycznym wyznaniu jednym tchem wypowiedziano dwa stwierdzenia: o miłości zdobytej i o miłości doświadczanej. Manifestacyjnie obwieszczane pragnienie miłości skojarzone jest z przeświadczeniem, iż uczucie partnerki zdobywa się za sprawą zasług, osobistych walorów. Utożsamianie tutaj przez bohatera „zakochania” z sytuacją bycia kochanym prowadzi do wniosku, że podmiot może doświadczać pełni wartości swojego „ja” tylko wtedy, gdy sam jest zdolny budzić namiętność. Wątpić w możliwość budzenia miłości znaczy dla bohatera tyle, co wątpić w wartość swojego „ja”. Nie bez powodu wyznaniom bohatera, iż nie może kochać, towarzyszy zawsze z niebywałą konsekwencją przekonanie, że nie może być kochany.

W bezpośrednim kontekście cytowanej wypowiedzi umieszczona zostaje znamienna jej korekta:

[...] do mojej rozkoszy zakradał się czasami przelotnie jakiś fałszywy ton; przypominałem sobie, że znowu cokolwiek pozował przed nią, że uczucia moje kostiumowałem, stawiałem na szczudłach pięknych słów. [...] Ten fałszywy ton drgał we mnie, jako pozostałość dawnych i zarodek dalszych faz trapiącej mnie choroby moralnej. Wybuch miłości nie był w stanie wykorzenić nieuleczalnej choroby. Fałszywy ton drgał we mnie (W I, 163).

Pozer i gracz wzbudził miłość Cezaryny używając fałszywych słów, które komunikowały przesadzone, nieprawdziwe uczucia. Bohater, świadomy, że zyskał miłość dzięki udanym, w istocie fałszywym wartościom, usiłuje w dalszej części powieści zakwestionować rolę, z których pomocą zdobył wzajemność. Tropi teraz ze szczególną zapalczywością wszystkie wyobrażenia Cezary-

ryny, związane z odgrywaną przezeń wcześniej rolą lekarza przywracającego zdrowie apatycznej histeryczce za pomocą udawanego optymizmu. „Niemoc dorównania temu, za co mnie miała — motywuje Rymsza — i czym być pragnąłem, nakazywała mi zburzyć mego idealnego sobowtóra...” (W II, 78).

Kompleks niższości wobec „sobowtóra” wiedzie bohatera do przedsięwzięcia ryzykownego, bo grożącego utratą miłości Cezaryny. Obnaża siebie, odsłania grę pozorów: „Ten aktorski strój, w którym występowałem przed tobą — wyznaje Rymsza — krępował mnie. Wyszedłem wcześniej za kulisy i oddaję się szalowi swobody. Nie chcę już grać komedii” (W II, 77). Po działających jak szok odwiedzinach w szpitalu wariatów podważa wszystko, co wcześniej uważał za szczere i spontaniczne. Jednakże i w tym wypadku epatowanie szczerością przeradza się w grę. „Czerniłem się z rozkoszą” (W II, 76), wyznaje bohater Belmonta. Najpierw oskarżał się o nieszczerłość uczuć („fałszywy ton”), teraz doświadcza zakłamaniej szczerości. Nawet w namiętne okrzyki wkrada się nieprzewidziany frazes: „Mówiłem naturalnie inaczej, niż to ułożyłem sobie. Czasem tylko mimo woli jakiś z przygotowanych frazesów, który uczepił się mego mózgu, wypływał na me usta” (W II, 71). Rozkosz oczerniania siebie, waloryzowania *in minus* swojego „ja” ma tu posmak dekadencji, charakter błędu, który odnajduje interpretator w *Pałubie*:

Szczerość — pisze Koniński — musi mieć podkład „tematyczny”, musi być szczerością dla jakiegoś celu, w jakimś kierunku, szczerością ku normie — jeśli się nie ma obrócić w gadulstwo albo w anarchiczną manię oskarżeń, samooskarżeń w dekadentkie podstawianie sobie samemu nogi za każdym samookreśleniem się. Szczerość wewnętrzna jest potrzebna i zdrowa człowiekowi, który już na pewno wie, czego chce, który czyni, co postanowił¹⁵.

Szczerłość bohatera jest „szczerością ku chaosowi”¹⁶. Podejmuje ją, by użyć formuły innego interpretatora Pałuby¹⁷, z „doktrynerstwa szczerości”. Wyznaczając sobie normę idealnej komunikacji, porozumienia bez słów, „będziemy mówili do siebie oczami, uśmiechami” (W I, 159) — zapewnia w miłosnym wyznaniu — nieustannie spostrzega, że się sam w tej normie nie mieści.

Bohater nie tyle bowiem czuje się twórcą wypowiedzi, ile odtwórcą gotowych, zakrzepłych i schematycznych dyskursów. *Parole* nie jest domeną jego wolności i podmiotowości. Informacje okalające dialogi i monologi chwytają istotę wypowiedzianego bądź myślanego słowa: „Z ust popłynęły mi słowa” (W I, 50), „potok słów mnie uniósł” (W I, 64), „wyrwało mi się” (W I, 52), „frazes [...] wypływał na usta” (W II, 71). Słowa płynące mimo woli to słowa zdewaluowane, bierne, automatyczne, a status ich jest podejrzany. Przychodzą nie w porę, zawsze uwikłane w semantyczny nadmiar bądź brak.

Poczucie nękającej skłonności do posługiwania się „frazesem” zdradza tęsknotę bohatera za porozumieniem wolnym od konwencji, tęsknotę, którą moderniści zawarli w wyobrażeniu komunikacji pozakodowej¹⁸. I podobnie jak modernistów tęsknota owa prowadzi Rymszę do nadużywania słów. Cezaryna, rozpoznając deklarację Rymszy, stwierdza w jego imieniu: „Wpadliśmy w kwiecistość... Bawimy się w alegorie” (W II, 113).

Źródłem konfliktu jest niespójność pomiędzy wyobrażeniami (szczerłość, spontaniczność prawdziwych uczuć) a dostrzeganym u siebie „komedianctwem”, „wyrafinowaną sztucznością”. („Wmawiałem sobie teraz, że komedia optymizmu kosztowała mnie dużo wysiłków, że nie było tam nic szczerości, że okłamywałem Cezarynę z wyrafinowaną sztucznością, że fałsz swój zdołam okupić tylko nagą prawdą”) (W II, 76).

Niezdolność do autentycznych doznań Rymsza uczy-

ni przedmiotem samooskarżeń. Sceptyk, pesymista, niewolnik fałszywego słowa, kwestionuje wartość siebie jako przedmiotu miłości. Wnioskuje, iż tylko w masce może zostać zaakceptowany. Chcąc być kochanym musi wchodzić w rolę, chcąc być szczerym musi z niej wychodzić. Dążąc do zwiększenia miłości, staje się coraz bardziej nieszczerym, dążąc do większej szczerości staje się coraz bardziej niegodnym miłości.

[...] dwoiłem się we własnej świadomości: [...] byłem ambitnym głupcem, na wyznanie miłości biernie odpowiadającym fałszywym oświadczeniem i głęboko zakochanym, głęboko nieszczęśliwym człowiekiem... Teraz już żadną miarą nie mogłem rozeznaczyć, gdzie jest fałsz, a gdzie prawda; nie potrafiłem rozróżnić obojętności od miłości. Anatomiczna analiza własnych uczuć i myśli zrobiła swoje (W II, 57).

„Ambitny głupiec” zdobywał miłość za cenę udawania cech, których nie posiadał, nieszczęśliwy człowiek ma świadomość niemożności sprostania normie, którą uznawał. Wspomina się tu często o normach, których niespełnienie odbiera możliwość bycia obiektem uczuć. Bohater Belmonta nie jest jednak z pewnością maskującym swe wady uwodzicielem. Rzecz w tym, iż perspektywa samooceny utożsamiona jest przez Rymszą z tymi samymi normami.

Rymsza zamiast zgodzić się na siebie, na to, iż natura uczuć jest zawikłana, iż momenty szczerości i gry, wyznań miłosnych i ich zaprzeczeń przeplatają się, rzuca oskarżenie przeciw „ja”. Winą obarczone zostają: hipertrofia świadomości i skłonności autoanalityczne.

Bohater, żyjąc wyobrażeniami, nie dostrzega prawdy, iż wszystko, co dzieje się pomiędzy ludźmi, ma charakter sytuacyjny, interakcyjny. Wszak, zgodnie z tym, co mówi Sartre, życie w świecie wyobrażeń jest niesytuacyjne:

Uczucia chorobliwego marzyciela są uroczyste i zakrzepłe, powracają zawsze w tej samej formie i z tą samą etykietą [...] ¹⁹.

Wewnętrzna sprzeczność, odkrywana przez bohatera na tle normy (szczerości, spontaniczności) i antynormy (pozorne wartości, gra, posługiwanie się efektami), maskowana jest przez samooskarżenie się bohatera o „nerwowość”. Nie potrafi zgodzić się na swoją dwoistość, wewnętrzne rozdarcie, a zatem zaakceptować siebie inaczej niż w zgodzie z normą. Nieakceptowanie siebie: sceptycznego pesymisty, „kostiumującego” słowa, stanowi powód odrzucenia miłości Cezaryny, z chwilą gdy kochany jest również jako „nerwowiec”, pomimo „nerwowości”. Miłość Cezaryny, przekraczając granice jego samoakceptacji, skłania go do podważania wartości podobnych uczuć. „Jeżeli ona nawet mnie kocha — perswaduje sobie Rymsza — to kocha nerwami, nie sercem. To istota chora, niezdolna do zdrowych uczuć, tak samo jak ja” (W II, 52).

Anarchistyczność własnego „ja”, miłosne pragnienia, które nie dają się zestroić z normą, niestałość uczuć, płynność doznań, balansujących pomiędzy wyznaniem miłosnym i ich negacją, przypomina bohaterów modernizmu. Moderniści zaakceptują jednakże to, co zmienne, sprzeczne w psychice indywiduum, co nie podlega jednoznacznym osądom, co wymyka się charakterystyce jako „typowe”. W powieści Belmonta te właśnie aspekty psychiki poddane zostają negatywnej ocenie bohatera, który znajduje dla nich nazwę „nerwowości”.

Powieść Belmonta niezwykle precyzyjnie ujawnia dwuznaczność statusu normy, którą z niezbywalną koniecznością użytkuje bohater. Spójrzmy najpierw na znudzonego swymi myślami podróżnika:

[...] począłem studiować fizjonomie przechodniów. Wszystkie wydawały mi się niezmiernie głupimi. Starzy zamiast fizjonomii mieli pomarszczone maski, matrony nadymały się idio-

tyczną powagą; dziewczęta wyciągały gąskowate twarzyczki, osadzone na gęsich szyjach, ograniczoność, zadowolenie z siebie wyglądały z liców mnóstwa spacerujących panów. [...] Toż samo wstrętne, utuczone mieszczaństwo, co i w Warszawie! (W II, 52).

Wydawać by się mogło, że ktoś, kto tyle negatywnych emocji angażuje w studia otaczającej go zbiorowości, nie może bez popadania w sprzeczność z sobą samym dokonywać autooceny, w imię wartości utwierdzonych przez tę właśnie zbiorowość. A jednak tak się dzieje. Z jednej bowiem strony Rymsza, samotnik i odludek, gardzi światem, skoro — jak wyznaje: „Ludzie to komedianci” (W II, 52), po wielokroć wypowiada swą niechęć i nienawiść do wszelkich objawów filisterstwa i mieszczaństwa, zawsze obcy wśród „bezmiennego tłumu” (W I, 5), pozostaje poza społeczną wspólnotą, z drugiej zaś może afirmować siebie tylko pod warunkiem zgodności z normą (owej nienawistnej) zbiorowości.

Znajduje tu swój wyraz nieustająca potrzeba autorytetu, sędziego. Kiedy rzeczywistość pozbawia go takiej możliwości, wytwarza autorytet sam. By usprawiedliwić swą ucieczkę z Niemirówki, konstruuje w wyobraźni fikcyjny dialog z ojcem Cezaryny, a nawet więcej — z „abstraktem ojcostwa” — wedle jego własnych słów:

Rozumiałem jedno, że to są oczy jej ojca, że patrzą na mnie surowo. Jakiś abstrakt ojcostwa zdawał się czynić mi gorzkie wyrzuty. [...] Ażeby leczyć, trzeba samemu być zdrowym. Ty zarażasz swoją chorobą! Ty nie chcesz być zdrowym (W II, 116).

Potrzeba spoglądania na siebie oczyma innego jest tak silna, iż poczucie winy wywołuje w bohaterze nawet przypadkowo spotykany podróżny, którego od początku znajomości Rymsza traktuje z pogardliwą wyniosłością:

Słowa tego «idioty» że nie powinienem się żenić, działały na mnie z wielką siłą. Wobec tych dwóch zdrowych ludzi wstydiłem się mojej słabej kompleksji (W II, 61).

Wypowiedź „idioty”, cenzurująca wygląd fizyczny bohatera: „[...] twarz trochę blada, oczy błyszczą [...] Ale cóż z tego, kiedy pan wcale nie masz ciała?...” (W II, 60) — urasta do rangi opinii autorytatywnej, a nawet posłuży nieco później Rymszy jako istotny argument w procesie wytoczonym własnej „nerwowości”. „Nerwowość” represjonowana jest przez bohatera w imię norm, których sam nie uznaje. Nie akceptuje swego „nerwowego” „ja”, choć jako „nerwowe”, a zatem „chore”, czyli naganne, jawi mu się dopiero w zestawieniu z normą zdrowia filistra. Szansę autoafirmacji w swej „nerwowości” i pomimo „nerwowości” odrzuca. Bunt bohatera przeciw normie, a nie przeciw sobie („nerwowości”), jeśli się pojawia, jest chwilowy i niekonsekwentny.

Czyliż optymizm nie jest zarówno uczuciem jak pesymizm?... — usiłuje bronić racji neurotyka — dlaczego pesymizmowi odbieram prawo sądzenia o wartości życia?... My, nerwowi, mamy zamknąć skarżące się usta, dlatego, że ludziom zdrowym jest dobrze!... Czyliż my sami tworzyliśmy sobie nerwy? Czyż nie dała nam ich też sama pocziwa, łaskawa natura? (W I, 67).

„Nerwowość”, stanowiąca przedmiot samooskarżeń bohatera, funkcjonuje również jako argument usprawiedliwiający. Przywołany sędzia (autorytet), zanim jeszcze wyda wyrok, spotyka się twarzą w twarz z „męczennikiem wyobraźni” (W II, 45), „wcieleniem wieku nerwowego” (W II, 112), nadwrażliwcem — jednym słowem z „nerwowcem”, który tylko po części może być odpowiedzialny za swoje czyny. Bohater, podejmując tchórzliwą ucieczkę, świadomy jest, że popełnia czyn nieetyczny: „Uciekałem od tego domu — przyznaje — jak gdybym spełnił tam zbrodnię...” (W II, 124), ale jednocześnie uspokaja wyrzuty sumienia „bezwolnością”: „To nie ja zdecydowałem się na wyjazd — przekonuje siebie — ja go tylko pomyślałem; myśl moja stała się zamia-

rem [...] poczęła [...] magnetyzować moją wolę” (W II, 118). Trudno nie zauważyć podobieństwa między rozumowaniem Rymszy a znanym już z *Bez dogmatu* przypadkiem „błédnego koła”, w które popadł Płoszowski:

Związek z Cezaryną i zerwanie z nią, jedno i drugie wydawało się zarówno fatalnym dla obojga! Nie wybrnąłbym nigdy z labiryntu sprzecznych rozumowań, na mocy chłodnego rozbióru nie umiałbym nic postanowić [...] Wyjazd [...] był pozornym wybawieniem z błédnego koła, w które los mnie wepchnął” (W II, 117).

Podobnie jak i Płoszowski bohater powieści Belmonta wychodzi z „błédnego koła” w miarę etyczny i w miarę immoralny, winny i usprawiedliwiony zarazem, okupując spokój sumienia etykietą „nerwowości”. „Nerwowość” ratuje go przed negatywną cenzurą moralną, którą jako zdrowy musiałby sobie wystawić.

3. STRUKTURA POŻĄDANIA

Autoanalityczne skłonności bohaterów pozwalają im na zdobywanie świadomości „ja”, ale wiedza uzyskana za pomocą samoobserwacji zawodzi ich oczekiwania. Dominującym uczuciem jest bowiem doświadczenie sprzeczności, nie akceptowanej, godzącej w poczucie tożsamości „ja”. Konflikt, którego genezy doszukują się w zabójczych właściwościach autoanalizy, odczuwany jest przez bohaterów jako wewnętrzny („świadomościowy”), choć w rzeczywistości wynika z konfrontacji „ja” ze światem społecznym. Semiotyzując swoje zachowania odnoszą je bowiem do znormatywizowanych tekstów zachowań społecznych, które w postaci norm zinterioryzowali. Poczucie wewnętrznej dezintegracji jest więc konsekwencją spojrzenia na siebie oczyma innych, rezultatem przeglądania się, niczym w lustrze,

w oczekiwaniach społecznych. Konflikt nie jest możliwy do przezwyciężenia, albowiem normy, o których tu mowa, nie są akceptowane przez bohaterów, lecz jedynie uświadamiane.

Przedmiotem rozważań były głównie te elementy „autoanalizy”, które, w postaci uwewnętrznionych norm, wywołują represję w stosunku do pragnień i pożądań bohaterów. Owe pragnienia, jako drugi człon sprzeczności, którą ma zażegnać uznanie przez nich własnej „nerwowości”, zasługują na baczniejszą uwagę. Świat końca XIX wieku godził się z handlowym aspektem małżeństwa, ale nie mógł zaakceptować (zgodnie z zasadą utylitaryzmu) nieproduktywności pożądania. „Pod koniec XIX wieku — pisze Rougemont — miłość wśród burżuazji stała się dziwaczną mieszaniną neurastenicznego sentymentalizmu i sprawy dochodów czy posagu”²⁰.

Na prawach aforyzmu można dziś cytować zwięźle sformułowaną przez Todorova, z okazji interpretacji Adolfa Constanta, wypowiedź na temat struktury pożądania: „Nic tak nie sprzyja pożądaniu jak przeszkoda [...]”. Co więcej, „przeszkoda nie tylko wzmacnia pożądanie, ale je tworzy”²¹. Miłość w powieściach o „wieku nerwowym” uświadamiana jest przez bohaterów w momencie pojawienia się istotnej przeszkody. W *Dwóch biegunach* Granowski składa przed samym sobą wyznanie miłosne zaledwie w chwilę po niespodziewanym wyjeździe Seweryny. Płoszowski zaś, z niezwykle konsekwencją, wraz z autokomunikowaniem „pragnienia” przybiera pozy „nerwowca”, „epikurejczyka”, „wampira”. Tworzy zatem fikcyjne przeszkody, albowiem rzeczywiste nie istnieją.

Przeszkody wewnętrzne stwarzają luksus poczucia braku, wyrażający się w niemożności zaspokajania pragnień, ale też odsyłają do idei miłości realizowanej poza

światem społecznym — zrywają spójność między miłością a małżeństwem. Wynika to z samej struktury pragnienia, której ilustracją mogą tu być zapisy Płoszowskiego czynione pod wpływem wiadomości o pojawieniu się rywala Kromickiego: „[...] mniej pragnę ją posiadać, niż boję się ją utracić. [...] Nie tylko kocham Anielkę, ile czuję, że mógłbym ją pokochać” (B, 125). Cytowane zdania są jakby odwróceniem naturalnej sytuacji: zamiast pożądania jest bojaźń utraty, w miejsce miłości pojawia się przeczuwanie możliwości miłości — chęć posiadania zostaje zastąpiona projektowaną możliwością chcenia. Miłość to potencjalność, rzutowanie w przyszłość. Teraźniejszość wypowiada się w uczuciu strachu przed utratą nie tyle Anielki, ile samej możliwości pożądania. Niepokój wiąże się z Anielką w takim stopniu, w jakim jej utrata przynosiłaby w konsekwencji utratę przedmiotu, który sam w sobie stanowił źródło pożądania. „Tak! to mój typ” (B, 33) — podsumuje Płoszowski pierwsze wrażenie ze spotkania na balu. Granowski zaś innymi słowami wypowie to samo: „[...] urzeczywistniała ona pragnienia, które głucho pracując we mnie czyniły mnie nieraz wśród najpomysłniejszych skądinąd warunków pastwą nieokreślonych tęsknot” (D, 141). Partnerki romansowych zabiegów bohaterów są idealnymi przedmiotami, dzięki którym możliwe jest powstanie możliwości pożądania, są niczym zwierciadła, w których przeglądają się narcyzy, znajdując swoje pozytywne odbicia, również odbicia miłości. Pozostawieni samym sobie nie byłiby bowiem zdolni do wykrzesania z siebie nawet namiastek uczuciowości. Wystarczy tu przywołać jako przykład sposób organizowania przez nich komunikacji intymnej, w której nie tylko naśladują „cudze słowa” i „cudze gesty”, ale również pojawiające się w nich same pragnienie jest w pewnym stopniu śladem pragnienia bohaterek.

Struktura pożądania wspiera się tu na charakterystycznym przesunięciu. Jeśliby zgodzić się na określenie: intencjonalność pożądania, to mielibyśmy do czynienia z nastawieniem pożądania na samo to nastawienie, na samo zatem pożądanie. Miałoby być kogoś, czegoś, pragnie się pożądania, zamiast kochać pragnie się miłości. Przedmiot miłości w tej sytuacji zostaje zepchnięty na dalszy plan.

Wystarczy — pisze Barthès — że w jakimś przeblysku widzę drugiego jako przedmiot nieruchomy, martwy, abym przeniósł swoje pożądanie z tego anulowanego przedmiotu na samo moje pożądanie [...] ²².

Przedmiot miłości staje się: „katalizatorem”, „stronikiem”: o tyle chce się go posiadać, o ile pragnie się samego pożądania.

Jeśli, zgodnie z tym, co twierdzi R. Girard ²³, pożądania mają charakter trójkątny, mielibyśmy do czynienia z taką mediacją, w której mediatorem jest przedmiot (w naszym wypadku bohaterki romansu), nie będący zarazem przedmiotem pożądania. Przedmiotem tym jest bowiem samo pożądanie. Dążenie do zaspokojenia pożądania, przez próbę opanowania przedmiotu (mediatora), musi być powstrzymywane, albowiem zaspokojenie byłoby równoznaczne z utratą pożądania.

Przygoda zniszczenia pożądania zdarza się bohaterowi powieści Mańkowskiego. Uwiedzenie Zosi prowadzi do zmiany waloryzacji samego przedmiotu:

Najokropniejsze jest zaś to, że Zosia nie może już być tym, czym była dotychczas. Już nie ma w niej równowagi pomiędzy duszą i ciałem, nie ma w niej niebiańskiej harmonii...

Ciało jej wypiękniało, a jednak to już nie ta Zosia, którą kochałem temu dni kilka (H, 133).

Metamorfozie podlegają uczucia: „Gotów jestem poświęcić jej życie — zapewnia bohater — ale uczucie

moje będzie już inne" (H, 133). Spełnienie pragnienia, zlikwidowanie warunkującego jego istnienie dystansu między podmiotem a przedmiotem pożądania, wiedzie do jego zniszczenia. Jest ono faktem, bez względu na to, jaki sposób perswazji stosuje tutaj bohater. W omawianym przypadku ujmuje kwestię etycznie, konstruuje bogaty wachlarz samooskarżeń. Samowola namiętności, widziana przez pryzmat norm religijnych jawi się jako zbrodnia i grzech: „Rozbiłem arcydzieło Boga" (H, 132) — konkluduje „złoczyńca", z punktu widzenia rozumu to „chorobliwy wybryk", przejaw „dzikości". Semiotyzując swoje zachowania jako naganne, hrabia August motywuje tym samym konieczność oddalenia się Zosi.

Jak wyjaśnić to — pyta Todorov — że przestaje się pragnąć przedmiotu, który usiłowało się posiąść z takim żarem przed kwadransem? Jakże ten sam przedmiot może wywołać jedna po drugiej dwie różne, odmienne postawy? Jest tak dlatego, że ów przedmiot jest tym samym tylko materialnie, a nie symbolicznie. Dla nas ważny jest jedynie ten ostatni wymiar²⁴.

Oddzielić pożądanie od przedmiotu (usymbolizować przedmiot) można tylko w jeden sposób: przenieść ów przedmiot w świat wyobrażenia. Bohaterom romantycznym znane były wiecznie żywe i intensywne pragnienia miłosne, albowiem świat społeczny ustanowił niepokonaną przeszkodę między nimi i przedmiotami ich miłości²⁵. Oddaleni od obiektów pożądania, skazani na wieczne niezaspokojenie, zachowywali trwałość pragnień. Namiętność ich, przebywająca z konieczności w świecie wyobrażeń, rozwijała się zgodnie z możliwościami kreacyjnymi ich wewnętrznego świata imaginacji. Nieobecność przedmiotów, ich nieosiągalność materialna, była gwarancją trwałości pożądania.

Akt wyobraźni [...] — pisze Sartre — jest aktem magicznym. Jest zaklęciem przeznaczonym do wywołania przedmiotu, o którym się myśli, rzeczy, której się pożąda w taki sposób,

aby ją można było wziąć w posiadanie. Jest w tym akcie zawsze coś rozkazującego i coś dziecinnego, odmowa brania pod uwagę odległości i trudności²⁶.

Wypowiedź Sartre'a znakomicie tłumaczy sens refleksji Płoszowskiego:

Ja nie tyle kocham Anielkę, ile czuję, że mógłbym ją pokochać i tego właśnie, tych widoków szczęścia, tej jedynej sposobności do zapełnienia szczęściem życia żał mi ogromnie, a jeszcze bardziej strach owej pustki, która się przede mną otwory, jeśli mi się Anielka usunie (B, 125).

Zdrowy rozsądek podpowiada, iż utracić można tylko to, co było przedmiotem posiadania. Wyobraźnia rządzi się jednak swoimi prawami, nie tylko wszystko może się w niej przydarzyć, ale może ona być w posiadaniu rzeczy, które w rzeczywistości nie mogłyby być własnością podmiotu. Płoszowski w wyobrażeniach jest przewodnikiem Anielki po starym Rzymie (spełnia tym samym wcześniej przez nią artykułowane pragnienia). Posiadaczem pożądania, bez obecności przedmiotu, staje się bohater powieści Belmonta wówczas, gdy oddziela się od Cezaryny, kiedy ją opuszcza:

Dopiero z daleka od niej — wyznaje Jerzy Rymsza — czułem, jak mocno ją kochałem. Po wyjeździe być może pokochałem ją gorącej. Należałem do kategorii ludzi, którzy potrafią ocenić wartość przedmiotów dopiero wówczas, kiedy im los je wydrze... a losowi temu często pomagają sami... (W II, 125—126).

Nie posiadanie, ale pragnienie jest tu waloryzowane. Stąd odrealnianie przedmiotów pożądania. Nastawieniu na utrwalanie pożądania służą też wszystkie werbalne zachowania bohaterów, które motywują oddalanie każdej sytuacji umożliwiającej „nerwowcom” wejście w realne posiadanie obiektów miłości.

Klasycznym przykładem pożądania rozwijającego się w świecie wyobrażeń i nie nastawionego na realność

swego przedmiotu może być, utrzymana w konwencji gotyckiej, opowieść bohatera *Wieku nerwowego* o miłości do nieznajomej, ale też — nieobecnej — bo zmarłej dziewczyny. „Poszedłem ją zobaczyć na katafalku. Ujrzałem i zakochałem się” (W I, 99) — puentuje Rym-sza. Pomijając zabawne epizody, które wiążą się z tak nieumiejętnie ułożonym przez bohatera uczuciem (pojedynek z rywalem na cmentarzu stoczony we śnie), interpretacja tej opowieści przez słuchającego przyjaciela, iż do umarłych „chodzi na rendez-vous i mdleje na schadzkach” (W I, 103), mogłaby być potraktowana wcale nie metaforycznie. Stosunkowo zwięźle oddaje bowiem istotę tego, co nazywając strukturą pożądania, staraliśmy się opisać: ukierunkowanie pożądania na samo pożądanie.

4. ŁAGODZENIE SPRZECZNOŚCI

Bohaterzy powieści o „wieku nerwowym” nie uznają ani dziwnego świata swych pożądań, ani norm, które każą je potępić. Starają się przecież złagodzić odczucie tkwiącej w nich sprzeczności za pomocą dwóch równoległych „taktyk”. Pierwsza z nich polega na rzu-towaniu sprzeczności w czas — jej ilustracją może być maskarada bohatera *Bez dogmatu*. Aby nie ujawniać przed sobą trwałej, nie ustępującej sprzeczności między „niemoralnym” — bo bezcelowym — pożądaniem a potrzebą surowego potępienia tego pożądania z punktu widzenia norm społecznych, Płoszowski stale podkreśla niezwykłą zmienność swych stanów, w których przeży-wa po kolei obie sprzeczne emocje wraz z doznaniem pośrednimi. W dziennikowych zapisach znajdziemy wiele śladów takiego odsuwania sprzeczności pod pozorem zmiennej gry nastrojów. „Ja powinien bym sobie może

postawić pytanie: jeśli się nie chcesz żenić, to czemu czynisz wszystko, żeby tę dziewczynę rozkochać? Ale mi się nie chce odpowiadać na to pytanie. Tak mi jest dobrze i zacisznie!" (B, 36). W efekcie — autocharakterystyki bohatera stanowią opisy ciągle się zmieniających, nawzajem wykluczających się masek. W pierwszej części *Bez dogmatu* bohater jest kolejno uczuciowo oziębłym „światowcem”, który „nie chce być z żadnym sosem przyprawiony” (B, 30), i na odwrót — „epikurejczykiem”, dla którego ważne staje się smakowanie wszystkich możliwych form uczucia (B, 48), aktywnym „wirtuozem”, wygrywającym na duszy Anielki pożądane melodie (B, 54), i „bezwolnym”, poddającym się działaniu chwili histerykiem (B, 54), wątpiącym Hamletem (B, 55) i „wzruszonym studentem” (B, 64) albo w końcu „polipem, który wysysa ofiarę dla odżywienia się jej krwią” (B, 54).

Druga „taktyka” autoperswazji służy rozwiązaniu sprzeczności między następującymi po sobie kolejno kontrastowymi działaniami bohatera. Niezgodności w czasie rzutowane są tym razem w osobowość postaci, prowokując odkrycie „rozdwojenia” „ja”. Znakomitej ilustracji dostarcza i tym razem *Bez dogmatu*. Bohater musi, chcąc być w zgodzie z uciskającymi normami, dokonać niezwyklej sztuki: umotywowować równoczesną miłość do dwóch kobiet. Nie może przecież przyznać, że w sposób najbardziej naturalny przechodzi od silnej erotycznej fascynacji Anielką do równie silnego zafascynowania Laurą, nie tracąc przy tym ani na chwilę poczucia tożsamości. Rozumowanie Płoszowskiego idzie w przeciwnym kierunku:

Myślałem dziś dużo o Anielce. Mam szczególniejsze uczucie, jakby nas rozdzieliły lądy i morza. [...] Jest to złudzenie tego rodzaju, w którym osobiste wrażenia poczytuje się za przedmiotowy stan rzeczy. To nie Anielka jest daleką ode

mnie, tylko ja oddalam się coraz bardziej od owego Płoszowskiego, który poprzednio miał nią napełnione wszystkie myśli i serce. Nie idzie za tym, żeby uczucie moje dla niej miało zgasnąć zupełnie. Analizując je, dostrzegam, że straciło ono swój charakter czynny. Przed kilku tygodniami kochając chciałem czegoś; obecnie kochając niczego nie chcę (B, 84).

Stosunek do Laury określa Płoszowski następująco:

W uczuciach moich dla niej nie ma wcale ani przywiązania, ani tliłości, jest tylko zachwyt dla arcydzieła i pociąg, naturalny w mężczyźnie, gdy podziwiane arcydzieło jest żywą kobietą (B, 87).

Bohater *Bez dogmatu* dokonuje swoistego rozdziału władz uczuciowych na czynne i bierne, serdeczne („przywiązanie”, „tliłość”) i popędowe („pociąg, naturalny w mężczyźnie”). Równocześnie tak inscenizuje swoje przygody miłosne, aby poszczególne władze uczuciowe były angażowane na przemian w każdej z nich: „chrześcijańska” natura pcha go ku Anielce, „pogańska” ku Laurze, którą nazywa Sybillą, Wenus, Aspazją i Hekubą. Gdy, znudzonemu Laurą, list ciotki przypomina Anielkę, notuje w dzienniku:

To wszystko, com niedawno jeszcze czuł dla niej, a co było jak gdyby zatajone w jakichś szczelinach mojej duszy, wyszło nagle na kształt oparu na jej powierzchnię [...] A gdym wyobraził sobie jej załzawione oczy, jej ręce w moich rękach, ów pociąg zmysłów, jaki czułem dla niej, zmartwychwstał z całą mocą (B, 101).

Misterne autoanalizy sondujące „zatajone szczeliny duszy” konstruują maski, ukrywające i racjonalizujące „strukturę pożądania”, które jest nastawione nie na obiekt, ale samo na siebie. Laura, jako „zdobycz” jeszcze nieuchwytna, jest najpierw silniejszym mediatorem pożądania niż, o mało co nie poślubiona przez Płoszowskiego, Anielka. Później, gdy Laura staje się posiadanym przedmiotem, jej siła mediacyjna znika — Anielka

natomiast staje się na powrót mediatorem pożądania, tym bardziej że pojawia się ryzyko jej utraty za sprawą Kromickiego, o którego staraniach Płoszowski dowiaduje się z listu ciotki.

Płoszowski, który przyznaje się do pokrewieństwa z Laurą („Ja tysiąc razy podobniejszy jestem do [...] Laury [...] niż do Anielki” (B, 269)), tak ją charakteryzuje: „nie przypuszczałem, żeby była zdolna wymyślić cały system dla poparcia i usprawiedliwienia popędów swojej natury” (B, 94). Jest w tych słowach coś z mimowolnej autocharakterystyki.

Maski pozwalają chronić się bohaterom przed ewentualnymi „wyrzutami sumienia”, ale nie zapewniają im samoidentyfikacji. Wielość i różnorodność masek byłaby objawem dezintegracji i atomizacji „ja”. Każda maska to inna twarz, inna rola, inny „program” działania, inna postawa wobec rzeczywistości. Wśród tych wielu różnorodnych ukostiumowań można wskazać na jedną maskę — nadmaskę, która pozwala na stabilizację poczucia „ja”: to maska „nerwowości”. Stwarza ona podstawę ciągłości między „ja” teraźniejszym a „ja” w przeszłości i „ja” przyszłym, staje się warunkiem zachowania tożsamości. „Nerwowość”, której istotę, zgodnie z koncepcjami teoretyków nerwic, określa zmienność stanów emocjonalnych, pozwala uzasadnić niezborność zachowań, niezgodność motywacji. Opisuje to wszystko, co nie jest przez bohaterów akceptowane: sprzeczności.

5. LEKTURY

Bohaterzy powieści o „wieku nerwowym” używają w autokomunikacji wielu masek, których inspiracją bywa z reguły lektura. Tłumaczy to jej szczególną rolę w powieściach, w których funkcjonuje jako kod

strukturujący doświadczenie wewnętrzne „nerwowców”. Wszyscy oni są zapamiętałymi czytelnikami, do czego chętnie przyznają się w swoich wyznaniach: Oto kilka z nich:

Wszystko nudne i do niczego ochoty nie ma. Stan ten przejdzie niezawodnie dziś, jutro, za parę godzin, za parę tygodni [...]. Jedynym przeciw niemu sposobem jest zabić czas tego trwania haszyszem mającym najszlachetniejszą pod słońcem postać — książki (D, 50). Ta cała procedura spadkowa [...] poczyną mnie nudzić. [...] Sprowadziłem sobie kilka najnowszych powieści francuskich i czytam je po całych dniach (B, 112).

Ha, więc dalejże w świat! na łono natury, z ulubionymi poetami, ze skarbami wiedzy i myśli w kuferku! [...] Ileż to książek zabrałem! duchowy zapas na całe wakacje! Dopieroż to nerwy się uspokoją, serce odżyje, umysł wykąpie się w krynicach mądrości... (W I, 6).

Deszcz, wietrzno, nawet zimno. [...] Przeczytałem kilka rozdziałów *Naśladowania*. [...] Nigdzie nie ruszam się bez tej książki. Posiadam ją w kilku językach i stosownie do chwilowego usposobienia czytam półgłosem z egzemplarza polskiego, francuskiego, włoskiego (H, 86—87).

[...] Niestety, nie mogę czytać długo. Dawniej potrafiłem całe noce spędzać na czytaniu, pomimo znużenia i senności; teraz nawet rzeczy lżejsze mnie nużą szybko. [...] A ja w dodatku tak przepadam za literaturą (S, 33—34).

Rodowski w pierwszym liście do Seweryny przedstawia się jako człowiek, który „w braku przymiotów potrzebnych do walczenia na arenach innych stał się mołem książkowym” (A, 27).

Teraz on czytać nie może — mówi Cezaryna o ojcu, którego „nerwowość” skończyła się obłędem — on, co książkę tak kochał! nazywał ją swoim wagonem, którym świat objeżdża, okrętem, którym podróżuje po morzu, wreszcie promieniem światła, po którym wędruje na gwiazdy... (W I, 41).

Miejsce lektury w świecie Płoszowskiego odsłania się w samym sposobie formułowania wypowiedzi:

Mając wszędy łatwy dostęp, poznałem rozmaite warstwy

towarzystwa, poczynawszy od domów legitymistycznych, w których zresztą nudziłem się, skończywszy na tej świeżej, bardzo utytułowanej arystokracji stworzonej przez Bonapartych i Orleánów, a stanowiącej wielki świat... może nie paryski, ale na przykład nicejski. Dumas syn, Sardou i inni biorą swoich hrabiów, margrabiów i książąt z tego właśnie gatunku, który, nie mając żadnej wielkiej tradycji dziejowej, a w bród tytułów i pieniędzy, zajęty jest głównie używaniem życia. Do tych kół należą i wysokie finanse. Co do mnie, kręciłem się w nich najchętniej ze względu na te panie. Są one subtelne, wyrobione nerwowo, szukające wrażeń, chciwe użycia, a pozbawione naprawdę wszelkich ideałów. Bywają też częstokroć równie zepsute, jak romanse, które czytają (B, 18—19).

Fikcyjny świat literatury (dramaty Dumasa i Sardou, romanse) uzyskuje tu rangę równoznaczną z dokonaniem przez mówiącego rozpoznaniem sytuacji francuskiej arystokracji, wspiera to rozpoznanie, współistnienie z nim na równych prawach. Taki sposób konstrukcji wypowiedzi, która w pogotowiu trzyma zestawienie refleksji bohatera z refleksjami lektury, uznać można za charakterystyczny dla powieści o „wieku nerwowym”. W omawianym przypadku bohater dokonuje znamiennej podmiany: w miejsce rozpoznania świata pojawia się wiedza lekturowa. Jednocześnie lektura i rozpoznawanie rzeczywistości traktowane jest tu zamiennie. Prawda dramatów i powieści-pisma jest prawdą, którą można przenieść na opisywaną rzeczywistość i odwrotnie: opisywana rzeczywistość daje się przenieść w granice fragmentu wiedzy książkowej.

Odwołania do pisma nie są czymś sporadycznym. Wskazują na specyficzną manię sięgania do słowa pisanego i szukania tam potwierdzenia, niekiedy też negacji własnych refleksji. Reakcja Płoszowskiego, który próbuje opinię przyjaciela od razu konfrontować z francuskimi autorami, nie jest erudycyjnym ozdobnikiem, przeciwnie — akcentuje z mocą niezbywalny autorytet pisma:

Sniatyński wnika jednak we mnie dokładniej. Stara historia, że kto się nadto nad sobą zacieka, ten w końcu nie godzi się na siebie, a kto się na siebie nie zgadza, ten nie jest zdolny do żadnych postanowień [...] Czytałem podobne uwagi w jednym z francuskich autorów — i pomyślałem, że dalibóg ma słuszność (B, 116).

Odwołania lekturowe odsyłają do szczególnego statusu bohatera, owładniętego bez reszty przez świat pisma. Mamy tu więc do czynienia z wypadkiem swoistej alienacji, której źródło tkwi w literaturze, skoro bezpośrednio uczestnictwo w świecie ludzkim zamienia się na uczestnictwo lekturowe. I — co najważniejsze — przechodniość relacji dialogowych zastępuje się nieprzechodnimi (monologowymi) stosunkami lektury. Wymienność oznaczałaby zatem równouprawnienie wartości. Literatura jest jednak tylko „kliszą”, „kopią” życia, nie jego kwintesencją ani samym życiem. Stąd podejrzenie, że bohater nie tylko utożsamia świat z kopią w procesie kwalifikacji minionych zdarzeń, ale w każdej chwili nieświadomie podmienia też przedmiot poznania. Tym samym rozpoznaje siebie przede wszystkim w literaturze, nie zaś w życiu. Przykładem takiej operacji jest zapisany w dzienniku bohatera komentarz o „czytanych po całych dniach [...] najnowszych romansach francuskich”. Tomy romansów, z których wyczytuje się głównie erotyczne i fizjologiczne rewelacje, zjawiają się jakby przypadkiem (choć oczywiście nieprzypadkowo) na biurku Płoszowskiego tuż po zakończeniu miłosnej przygody z Laurą, podpowiadając od razu wymowną interpretację zdarzeń:

Autorowie ich robią na mnie wrażenie wprawnych rysowników [...] Natomiast o ludziach opisywanych muszę powtórzyć [...], że kochają na sobie tylko skórę i nic więcej [...]. Ta gonitwa romansu za jaskrawą, realną prawdą czyni go fałszem. [...] Stosunek mój do Laury jest najlepszym dowodem,

że uczucie oparte na zachwycie zewnętrznym nie zasługuje nawet na nazwę miłości (B, 112).

Rozpoznanie bohatera kwalifikowane jest tu jako uczestnictwo w złej kopii świata. Złej, ponieważ fałszywej. Ostateczny kontakt z rzeczywistością sprowadzony zostaje do kontaktu pośredniego. Dokonywana interpretacja jest wynikiem patrzenia na rzeczywistość „nie od siebie”, ale za pomocą „odwołania się do mniej lub bardziej określonego wzorca”²⁷, bardziej lub mniej czytelnej kopii.

Charakterystyka bohaterów poprzez ujawnianie w dziele ich „ogólnej *mathesis*, mandali wszelkiej literackiej kosmogonii”²⁸ jest chwytem dość powszechnym w literaturze. Stwarza analogię z Flaubertowskim funkcjonalizowaniem przestrzeni, w której porusza się bohater. Podobnie biblioteka, reprezentująca świat bohatera, staje się oznaką jego przestrzeni wewnętrznej (przestrzeni prywatnej). Literatura pozytywistyczna ustala ścisłą zależność między tym, co bohater czyta, a tym, czym jest. Można więc powiedzieć, że każdy bohater jest posiadaczem jakiegoś dzieła referencjalnego, takiego, jakim były na przykład powieści rycerskie dla Don Kichota.

Charakter księgozbioru jednoznacznie określa jego użytkownika. Bohaterowie powieści Sienkiewicza, Dąbrowskiego i Belmonta zgromadzili na swoich półkach dziwne materii pomieszanie, które wyraźnie koliduje z pozytywistyczną ideą systemowości i praktyczności, chociaż na pierwszym miejscu umieścili swoich pozytywistycznych mistrzów. Dzieła Biblioteki Pozytywnej godzą się z Schopenhauerem, Nietzschem, Renanem, Wolter i Diderot bez konfliktów egzystują z Mussetem, George Sand, z *Hamletem* i *Faustem* oraz romansami wszelkiego autoramentu. Ta „mandala wszelkiej literackiej kosmogonii” nie przedstawia przecież niczego swo-

istego, poza tym, że stanowi odbicie politematyczności ówczesnej produkcji wydawniczej i popularyzatorskiej na łamach czasopism lat dziewięćdziesiątych. Bohaterowie chętnie też przywołują klasykę: *Hamleta* — Płoszowski, *Fausta* — Jerzy Rymsza, *Kaina* — Granowski, a *Naśladowania* — hrabia August. Warto dodać, że ulubione lektury bohaterów są zgodne z literackimi fascynacjami końca wieku. Faust i Hamlet stają się przecież jego symbolicznymi reprezentantami.

Bibliotheka Mundi nabiera cech znaczących, gdy jej dzieła stają się przedmiotem lektury. Sposób zachowania lekturowego bohaterów jest tutaj szczególnie nacechowany. Wszyscy prezentują typ lektury wykonawczej, czyli traktują tekst jako projekcję własnych zachowań, utożsamiają się z nim, wydobywając te jego cechy, które mają odbijać modelowy ich autoportret. Wykonanie tekstu jest więc niczym innym jak reprodukcją roli powieściowego bohatera. Znakomite rozpoznanie tego typu odbioru daje bohater *Ucznia Bourgeta* (przez krytykę dziewiętnastowieczną uznanego za prototyp „powieści psychologicznej”), nazywając go za swoim powieściowym mistrzem „duszą piśmiennictwa”, tj. mimowolnego kształtowania się naszego serca na wzór uczuć opisanych przez poetów”²⁹. Płoszowski niejednokrotnie tematyzuje takie właśnie wykonawstwo wtedy, gdy utożsamia siebie z bohaterami romansów francuskich, gdy wyrzuca sobie zbyt ni sentymentalizm bądź nadmierne hamletyzowanie. Krytyk nazwałby ten typ odbiorców „nerwicowymi”, ich bowiem nadrzędną cechą jest uczynienie z przedmiotu lektury „tekstu halucynacji”³⁰.

Jednakże najbardziej charakterystyczną cechą bohaterów jako czytelników jest fetyszyzacja lektury³¹. Płoszowski nie czyta tekstu globalnie, syntetycznie. Kawałkuje go wybierając aforyzm, sentencję. Rozkoszuje go

sama przyjemność cytatu. Język czytelnika-fetyszysty traci tym samym swoją indywidualność.

Dla tego typu czytelników biblioteka jest szczególnie zdradliwa. Mogą przecież utożsamiać się z każdą czytaną książką, a wewnętrzne sprzeczności tłumaczyć niespójnością biblioteki. Mogą też odgrywać wiele ról, co prowadzi „nerwowców” do utraty własnej tożsamości. Nie bardzo wiedzą, kim są, chociaż dewiza dogłębnego samopoznania jest dyrektywą ich działań.

Lekturowe wykonawstwo możliwe jest w takim systemie kulturowym, w którym literatura — słowo utożsamione zostaje z czynem ³². Słowo uzyskuje wówczas magiczną moc działania. Rozważania bohaterów idą w tym właśnie kierunku. W wyobraźni Roberta Greslou (bohatera *Ucznia*) literatura jawi się jako siła nieczysta:

„Czytując nieustannie opisy ran serca ludzkiego, stałem się w piętnastym roku życia podobnym do średnio-wiecznych ascetów [...] Na mej duszy — w wieku niewinności i nieposzlakowanej czystości serca — otwierały się stygmaty straszliwych wrzodów moralnych [...]” ³³. Bohater powieści Belmonta skojarzy działanie utworów z „jadem”, „trucizną”:

Moją chorobę wożę w kuferku... Zresztą to jest przeklecie nudne... Werther i Manfred przeżyli się: Jeden zbyt czułości-kowy, drugi osadzony w aparacie romantycznym...

— Dlaczego więc to czytasz? — pyta Cezaryna.

— Czytam dla ciebie... Chcę cię zrobić tak chorą jak ja jestem (W II, 83).

Choroba, patologia coraz częściej będą uznawane za skutek obcowania z książką.

W tym szukaniu źródła patologiczności bohaterzy dopuszczają się swoistego zafałszowania. Pozytywistyczna kultura przejęła niepodważalny autorytet pisma i pisarza od romantyków, w romantyzmie też należałoby szukać genezy powszechnej ufności, żywotnej przez

cały wiek dziewiętnasty, w pragmatyczną moc działania pisma³⁴. Tymczasem bohaterzy podmienili zawartość pozytywistycznej biblioteki. Ujawniają się jako czytelnicy i gorący wielbicielowie głównie tej literatury, którą pozytywizm obciążył anatemą fantazji i fikcji, a także — w przypadku tekstów poświęconych „neurozie” — tej, która staje nieraz wyraźnie w opozycji do pozytywizmu. Dlatego pozytywistyczna Księga („mandala”) musi rozpaść się na wiele różnych książek, a praktykowanie wskazań pisma przemienić się w maskaradę.

Kiedy bohater po raz pierwszy staje „twarzą w twarz” wobec rzeczywistości, odkrywa poczucie braku wszelkiej „Mathesis”. Płoszowski, opanowany przez uczucie, które nie daje się zrationalizować, bohater powieści Dąbrowskiego w oczekiwaniu na śmierć, zmuszeni zostają do rezygnacji z dotychczasowych ról. Nieprzypadkowo, dokonując tak charakterystycznego dla nich gestu — szukania mediatora-książki — jeden zauważa:

Jest coś takiego w moim stosunku do Anielki, o czym nigdy nie słyszałem, ani nie czytałem (B, 352), a drugi powie: Dumas brednie plecie. On nie konał na suchoty [...] Całe rozdziały z jego powieści to poetyczna aberracja mózgu (S, 206).

W takich chwilach książka zdradza swą prawdziwą funkcję — narkotyku (Granowski, jak pamiętamy, porównuje ją z haszyszem). Jest bowiem furtką w świat wyobraźni, w świat marzeń. „Z tym żalem — wyznaje bohater Belmonta, notujący wrażenia z lektury — jaki budzi się w nas, gdy nam przerwą słodkie marzenia, zamknąłem książkę” (W II, 13). W wyobraźnię

[...] ucieka się — mówi Sartre — przed samą formą rzeczywistości, jej cechą obecności, rodzajem reakcji, której od nas żąda, przed podporządkowaniem naszych zachowań przedmiotowi, przed niewyczerpalnością postrzeżeń, przed ich niezależnością, przed samym sposobem, w jaki uczucia nasze będą się rozwijać³⁵.

6. BUNT PRZECIW „FORMOM”

Na wiadomość o nagłym wyjeździe Seweryny z Warszawy Granowski doznaje szoku:

Byłem [...] jak mur, jak kamień i zapewne wyglądałem jak widmo. Niepodobna mi było zrazu głosu wydobyć [...] (D, 138). „Czuję się dziś zdenerwowanym — wyznaje Idalce — i potrzebuję chwili ciszy” (D, 139).

Ten stan trwa jednak tylko przez moment. Za chwilę wszystko zdaje się powracać do normy:

[...] pojechałem w aleje z Idalką i panią Oktawią, w czasie przejażdżki byłem dla tych pań bardzo uprzejmym i rozmawiałem z nimi w sposób zupełnie zwyczajny, po powrocie do domu znalazłem tam oczekujących na mnie paru przyjaciół, z którymi dużo mówiłem o projektowanym teatrze amatorskim i z którymi także poszedłem na obiad do restauracji, gdzie jadłem, rozmawiałem, śmiałem się zupełnie normalnie. Takimi są męczarnie, które znosić musimy nieraz my biedni, przez resztę świata za szczęśliwych poczytywani. Bo czuć na sercu kilka pudów ołowiu, a w nim dużą, ostrą szpilkę, myśleć o jednym wyłącznie przedmiocie, a zarazem witać się, kłaniać, uśmiechać, jeść, rozmawiać, emablować damy, żartować z przyjaciółmi — to jest naprawdę jedna z najsroższych tortur [...] (D, 140).

„Nerwowcy” są prawdziwymi niewolnikami formy, ich wewnętrzne dramaty, nawet ich „nerwowość”, pozostają nie znane nawet w najbliższym otoczeniu. Płoszowski, który w chwili słabości wyznaje stan swych uczuć Śniatyńskiemu, później nie tylko tego żałuje, ale nawet zaczyna odczuwać niechęć do powiernika.

[...] Właśnie dlatego — notuje w dzienniku — [...] żem się przyznał do swej słabości i zrobiłem go niejako mym opiekunem, że na koniec to upokorzenie i nieszczęście, jakie mnie spotkało, przeszło naprzód przez jego ręce, została mi na dnie w sercu uraza. Jest we mnie gniew [...] na Śniatyńskiego za to, że brał we wszystkim udział (B, 143).

Toteż, rzecz znamienne, przy ponownym spotkaniu Płoszowski, zachowując wyraźny dystans, zmusza przyjaciela do chłodnego, oficjalnego tonu w ich wzajemnych kontaktach. „Zahamowałem go w jednej chwili [...]. [...] dostosował się do mojej nuty i poczęliśmy rozmawiać tak, jakby nasze ostatnie spotkanie nigdy nie miało miejsca” (B, 163). Ten moment w powieści zasługuje na baczniejszą uwagę, odtrącony przyjaciel przyjmuje bowiem wobec „nerwowca” postawę lekarza, zmuszając go niejako do roli pacjenta:

[...] począł mnie badać ubocznie, z tą całą niezręcznością pisarza-artysty, który jest głębokim psychologiem i bystrym analitykiem, gdy siedzi przy swoim biurku, a naiwnym po studencku człowiekiem w praktycznym życiu (B, 163—164).

Miast podjąć rolę pacjenta Płoszowski milczy, notując w dzienniku swą reakcję wystylizowaną na sławną scenę z *Hamleta*.

Gdybym był miał pod ręką flet, mógłbym, jak ongi Hamlet, podać mu go i powiedzieć: Proszę cię, zagraj, a jeśli mówisz, że nie umiesz, jakże możesz przypuszczać, ty, który z kawałka drzewa nie potrafisz wydobyć tonu, że zagrzasz, jak ci się spodobą, na mojej duszy? (B, 164).

„Nerwowiec” nie chce więc korzystać z pomocy „analityka”-psychologa, nie tylko ukrywa swą nerwowość, ale ją pielęgnuje w intymnym kręgu samoanalizy. Inaczej mówiąc nie ma miejsca na „nerwowość” w komunikacji społecznej, co więcej nawet w wyjątkowym, intymnym kontakcie miłosnym, w „komunikacji intymnej” (rozdz. IV) „nerwowość” okazuje się podlegać cenzurze. W powieści Belmonta „neuroza” tak długo jest przedmiotem rozmów między Cezaryną i Jerzym, jak długo bohaterka skłonna jest ją traktować jako uleczalną, przejściową dolegliwość. W chwili, gdy Cezaryna utwierdza się w przekonaniu, że ukochany jest

„wcieleniem tego naszego nerwowego wieku” (W II, 112) i komunikuje mu swój sąd — następuje definitywne zerwanie. Ekspresja „nerwowości” ogranicza się zatem do autokomunikacji i powstaje wrażenie, że jest ona ukrywana jako choroba wstydliva.

W niedawnych jeszcze czasach — mówi Płoszowski — gdy romantyzm kwitnął w sercach i w poezji, nosiło się swą tragedię jak malowniczo drapowany płaszcz, obecnie nosi się ją jak jegierowski kaftanik: pod koszulą. Ale dziennik to co innego; w dzienniku wolno i należy być szczerym (B, 17).

Nietrudno zauważyć kolejną sprzeczność w strategii autokomunikacyjnej „nerwowca”, który zazdrośnie strzeże tajemnicy swej „nerwowości” i zarazem oskarża świat społeczny o to, że ekspresja „nerwowości” została mu zakazana. Znajduje to odbicie w stosunku bohatera powieści o „wieku nerwowym” do tego, co sam nazywa „formami” życia społecznego. Ambiwalentnemu stosunkowi do „form” odpowiada, opisany wcześniej, ambiwalentny stosunek do norm moralnych. Bohaterzy, którzy w swej hiperpoprawności przypominają niekiedy nakręcone manekiny, wypełniają swoje wewnętrzne monologii tyradami przeciw konwencjonalizacji zachowań społecznych.

[...] Nigdy — deklaruje hrabia August — nie dam się spętać w kajdany, które chcąc poprawić naturę, świat ukuł z tysiąca drobniotkich przesądów i utartych zdań, bo to fałszywe, brzydkie, niezdrowe, powykręcane (H, 73).

Formy! — mówi bohater *Śmierci* — Cóż to są formy! To maszynieria, czyniąca z nas manekiny, to nałóg bezsensowny, to próżnia, poza którą nic nie ma (S, 51).

[...] Gdybym mógł jednym zamachem zwalić, a potem zdeptać i oplwać te ohydne formy życia, tobym zwalił, zdeptał i oplwał, i pograżył w chaos cały świat, i stał z jego powierzchni wszelkie istnienie (B, 340) — woła Płoszowski³⁶.

Formy ograniczają wolność bohaterów, a zarazem umożliwiają pożądanie, które przecież musi, zgodnie

z tym, co zostało wcześniej powiedziane, stale napotykać przeszkodę, bowiem — nastawione samo na siebie — ginie w chwili zdobycia przedmiotu.

[...] Gdyby wcale nie była wyszła za mąż... kto wie... — mówi Płoszowski z myślą o Anielce — wstyd mi wypowiedzieć tę myśl, a jednak, być może, żebym ją mniej pożałował (B, 227).

Mimo całego oburzenia, wywołanego „formą” wierności małżeńskiej, która uniemożliwia ziszczenie pożądań, Płoszowski przyznaje, że owej formie zawdzięcza wzrost pożądania:

[...] Im się okażesz bielszą, doskonalszą, im bardziej mnie wzruszysz, tym cię będę kochał więcej, a im bardziej cię pokocham, tym będziesz mi pożądańszą. Mam dla ciebie tylko krokodyle łzy, które płynąc, zaostrzają zarazem moją drapieżność. To jest błędne koło miłości (B, 232).

Bohaterki przestrzegają form i dlatego są godne uwielbienia. Zarazem im bardziej są tożsame ze swymi katalogami wartości, tym większe wzbudzają namiętności. Świętość rodzi bluźnierstwo, miłość przyprawiana zostaje często nienawiścią, ideał staje się przedmiotem pogardy. Takie balansowanie namiętności między *sacrum* a *profanum* rządzi zachowaniami werbalnymi bohaterów.

Bunt kierowany przeciw formom społecznym, okazuje się pozorny. Miast obrócić się przeciw wszystkiemu, co odczuwane jest jako krępujące wolność indywiduum, zwraca się przeciwko samym bohaterom. Narzędziem samooskarżeń staje się wówczas „nerwowość”. Bohater *Bez dogmatu* swą „krzywą”, „neurotyczną miłość”, perwersyjną i zgubną dla obojga, tłumaczył będzie syndromem „nerwowości”: obciążeniem dziedzicznym systemu nerwowego, który czyni go „bezwolnym”, „niezdolnym”, podobnie jak Hamleta, do powzięcia de-

cyzji; przedstawiał będzie siebie jako „nerwowca”, skazanego przez fizjologię na nie umotywowane racjonalnie, odruchowe działania. Bohater *Wieku nerwowego*, podobnie, patologią układu nerwowego objaśni wszystkie komplikacje miłości do Cezaryny; niemożność wzajemnej komunikacji, hipertrofię wyobraźni, która przedstawia mu Cezarynę jako obłąkaną; wreszcie na koszt neurozy podejmie decyzję opuszczenia jej, by, jak twierdzi, nie zarażać jej swoją chorobą. Patologiczną wrażliwością na muzykę obciąży hrabia August uwiedzenie Zosi.

„Nerwowcy” z powieści o „wieku nerwowym” wykonują gesty niezadowolenia i niechęci wobec świata, ale są to zaledwie grymasy, którym brak siły i jednoznaczności, brak pewności racji, z jaką wkroczą do literatury bohaterzy modernizmu. „Nerwowcy” mówią o konieczności szczerości, ale nie bardzo wiedzą, jak tę szczerość praktykować, przeświadczeni o przestarzałości społecznych urządzeń, jeśli chcą coś reformować, to przede wszystkim siebie; są niczym lustra odbijające zewnętrzną i jednocześnie pozostają poza obszarem istotnych społecznych zmagania. Cierpią z powodu dwuznacznego stosunku do społeczeństwa, albowiem nie zgodzili się, jak to będzie w przypadku modernistów, na popędowość swojej natury i nie odrzucili społecznych konwencji, ani też nie wybrali społecznych ról, które zostały im zaoferowane.

Inaczej zachowują się moderniści. Zaakceptują mroczną naturę swych instynktów, zgodzą się na własne „ja” i skierują swój krytycyzm i burzycielskie zamiary przeciw ograniczeniom społecznym. Narzucają swój własny porządek społeczeństwu:

[...] bowiem walczone o wyzwolenie — pisze Jan Prokop. — To znaczy o zmianę ideologicznego kostiumu, o zmianę mitologii, czyli systemu konotowanych znaczeń drugiego stopnia, choć

oczywiście mówiono nie o zmianie, ale o zrzuceniu: powrocie do natury, do pozaspołecznego Ja, do wyzwolonego indywiduum, do prawdy wewnętrznej⁸⁷.

Co więcej, modernisci z dysharmonii wewnętrznej, zmienności usposobień, jak również z antagonizmu ze zbiorowością, uczynią wartość. Te właśnie znamiona odróżniać ich będą od stateczności filistra i dawać przepustkę do świata sztuki. Zbigniew Kuderowicz, wskazując na teksty Schopenhauera, które zaowocowały u Przybyszewskiego koncepcją o prelogicznych źródłach ludzkiego poznania i twórczości artystycznej, pisze:

Zywiołowe siły, namiętności nie do opanowania, nie rodzą harmonii przeżyć psychicznych, lecz powodują przeciwieństwa i konflikty, z których właśnie powstają nowe dzieła kultury zrywające z dotychczasową tradycją i zastanymi wzorcami⁸⁸.

Anarchiczne „ja”, które stanowi przedmiot ataków i usprawiedliwień bohaterów powieści o „wieku nerwowym”, modernisci uczynią podstawowym warunkiem twórczości. Będą nawet podsycać jego anarchizm, upatrując w nim inspirację dla nowatorskiej, wielkiej sztuki.

Bunt modernistów przeciw społecznej normie znajduje swe odzwierciedlenie w utworze, należącym do modernistycznych manifestów. *Forpocztę* — bo o nich tu mowa — również rozstrzygają problem „nerwowości”, inaczej jednak, niż czynią to bohaterzy powieści o „wieku nerwowym”.

W powieściach ucieka się przed społeczeństwem w „neurozę”, a bunt przeciw zbiorowości kończy się przyjęciem etykiety z dziedziny klinicznych dewiacji i patologii. Komornicka i Nałkowski zrywają przede wszystkim z medyczną perspektywą interpretacji „nerwowości”.

Czy wiecznie patologią fizjologiczną — pisze Komornicka — objaśniać będziemy zjawiska najsubtelniejsze dusz swoich bez sięgnięcia do pierwotnych, zewnętrznych przyczyn i piętnować je dobrowolnie mianem chorych przez lenistwo lub wyrachowanie, uchylając się od wnikięcia w ich treść istotną³⁹.

Ich rozumienie kategorii „nerwowości” bliskie jest stanowisku, które przedstawia dzisiaj tak zwana psychologia humanistyczna⁴⁰. Wykazuje ona, iż choroby psychiczne w rodzaju nerwic są mitem wytworzonym przez medycynę i społeczeństwo dla obrony norm, które uznaje ono za poprawne, wartościowe i stabilne. W ujęciu Komornickiej i Nałkowskiego „nerwowość” jest etykietą przydaną jednostce, która przez bunt wyraża swą niezgodę na wartości aprobowane przez ogół. Tym samym „nerwowiec” nie jest „zwyrodniały” ani też psychicznie chory, ale jest reprezentantem wartości opozycyjnych wobec ogólnie akceptowanych. Wartości, które uosabia „nerwowiec”, przeciwstawione są ustabilizowanym normom i mają nad nimi, z punktu widzenia autorów *Forpoczt*, przewagę moralną. Ta właśnie wyższa moralność, której przedstawicielami mienia się być „nerwowcy”, daje im prawo do zabierania głosu i napiętnowania zewnętrznych ograniczeń.

W obu tekstach: Komornickiej i Nałkowskiego interesujący jest język interpretacji. Autorzy posługują się konsekwentnie kategorią ewolucji, uznając „nerwoców” za „forpocztę ewolucji”, „mutanty”, które pojawiły się przedwcześnie i skazane są na zagładę. Ten atut „ofiary” zostanie wykorzystany w celach ideowych: formułuje się tu bowiem kardynalne prawo moralne, które stanie się własnością pokolenia modernistów: wedle niego waloryzowane pozytywnie będzie nie przystosowanie jednostki do świata, lecz bunt.

7. ŚMIERĆ IGNACEGO DĄBROWSKIEGO. BUNT BEZ MASKI

Powieści o „wieku nerwowym” charakteryzuje duży stopień fabularyzacji, a co za tym idzie, wyciszenie narracyjności. Im bardziej zwiększa się zdarzeniowość w powieści, tym bardziej na drugi plan niejako, tracąc swą wyrazistość, schodzi narracja. Jednocześnie większe nasycenie powieści zdarzeniami poszerza relacyjny, reporterski aspekt narracji, ograniczając tym samym elementy bezpośredniej notacji przeżyć: podmiot opowiadający zagłusza podmiot przeżywający zdarzenia. Taki stan rzeczy zwiększa co prawda sugestię obiektywizacji przekazywanych faktów, sama narracja zmierza ku przezroczystości (zblizając się tym samym do narracji auktorialnej), ale jednocześnie neutralizuje swoistość wypowiedzi w pierwszej osobie. Subiektywna opowieść skupiona przede wszystkim na „akcji wewnętrznej”, z dominującą tendencją do bezpośredniego przekazu przeżyć, występuje w *Ad astra*. Narracja personalna, która okala w powieści monologi bohaterów w dostatecznym stopniu wyraża „głos autora”, a zatem jego ideologię, w pozostałych natomiast powieściach, które oparte zostają na monologu bohatera, rolę przewodnika w czytaniu światopoglądu powieści pełni przede wszystkim fabuła. (Pamiętamy tu oczywiście również o tych elementach współtworzących światopogląd powieści, które wyróżnił Eile⁴¹: mianowicie o funkcji motto i wypowiedzi postaci drugiego planu).

Powieść Ignacego Dąbrowskiego bliska jest temu kierunkowi, który reprezentuje *Ad astra*, idzie nawet znacznie dalej w pochłanianiu fabuły przez narrację. W porównaniu z pozostałymi powieściami o „wieku nerwowym” znajdujemy w niej największą samodzielność

żywiolu narracyjnego. Ma to doniosłe konsekwencje dla idei utworu. Oddanie pełnego „głosu” bohaterowi wyraża likwidację dystansu twórcy wobec postaci literackiej. Nie chcemy powiedzieć przez to, iż Józef Rudnicki występuje jako *porte-parole* autora, wskazujemy natomiast, że w *Śmierci*, w przeciwieństwie do pozostałych powieści, monolog bohatera nie podlega kompromitacji.

Autokomunikacja bohatera odbywa się bez masek, sugeruje szczerość i prawdę przeżycia. Właśnie szczerość odróżnia bohatera *Śmierci* od „nerwowców”, podobnie jak on substancjonalnie wyposażonych. Śmierć nie znosi teatralizacji, nie pozwala na odgrywanie ról: można udawać zakochanego, gdy się nie kocha, ale bezcelowe jest pozorowanie, iż się umiera, gdy umiera się naprawdę.

Temat pociąga za sobą przystosowanie do niego powieściowej struktury. Miłości „nerwowca” odpowiada schemat romansu, *Śmierć* posiada również, choć nie tak wyrazistą jak romans, ramę zdarzeniową. Na pewno nie składają się na nią fizjologiczne stadia choroby. Mają one, co prawda, własną linię rozwoju, ostatecznie decydują o finale powieści, ale pozbawione podmiotu ludzkiego nie tworzą zdarzeniowej tkanki utworu. Zdarzenia sensu stricto powstają dopiero jako wynik każdorazowego ustosunkowania się bohatera do fizjologii. Tak rozumiana zdarzeniowość w oczywisty sposób znajduje swe miejsce w komunikacji i autokomunikacji. Fabuła spleta się tu o wiele silniej z narracją niż w pozostałych powieściach. Głównym motorem zdarzeń są poznawcze dociekania bohatera, który najpierw zmierza do uzyskania prawdy o swojej chorobie, następnie zaś, gdy mu się to nie udaje, chce dotrzeć do „prawdy” o istocie śmierci. Przedmiotem fabularnego działania się w powieści Dąbrowskiego jest zatem umiejscowienie

śmierci w wypowiedzi, a ponadto w poznaniu: najpierw w komunikacji z innymi, później zaś w autokomunikacji.

W początkowych partiach powieści porozumienie bohatera z otoczeniem jest niczym nie zakłócone. Przyjaciół przekazują bohaterowi diagnozę lekarza, Rudnicki jednak nie wierzy ani w to, iż jest chory na zapalenie płuc, ani w ogóle w swoją chorobę. Nawet gdy w dzienniku notuje pogorszenie się swej kondycji fizycznej, wzmaganie się symptomów wskazujących na powagę sytuacji, nie chce przyznać im nazwy choroby: „[...] kaszel, osłabienie, to jeszcze nie żadna choroba” (S, 69—70). Niepokój powstaje dopiero pod wpływem obserwacji zachowań najbliższych, opiekującego się nim przyjaciela Stacha i siostry Zosi. Ich ucieczka w milczenie, przerwanie komunikacji, solidarność w ochranianiu wspólnej tajemnicy, do której pomimo usilnych nalegań bohater nie zostaje dopuszczony, rodzi niejasną jeszcze myśl o jakimś „nieszczęściu”. Treść jego poznaje bohater przypadkiem. Podczas jednego z poważnych ataków choroby siostra wykrzykuje słowa-synonimy śmierci: „on kona”. Zarażona śmiercią świadomość kieruje teraz podstępными działaniami bohatera, które mają w konsekwencji odsłonić tajemnicę choroby. Rzecz idzie tu o wydobycie słowa. Jednakże tylko z zachowań innych Rudnicki może wnioskować na temat swojego stanu. Przyjaciół sprowokowany przez niego do wypicia herbaty z jego filiżanki odmawiając „dziwaczego życzenia” naprowadza go na myśl o suchotach. Ciągłe jeszcze niepewny, poza wiedzą siostry i Stacha sprowadza lekarza — znawcę chorób płucnych, którego również podstępnie zmusza do wypowiedzenia diagnozy. I chociaż nie pada samo słowo „śmierć”, zdradzają go eufemizmy lekarza.

Takie fabularyzowanie wypowiedzi bohatera przez

dążenie do uczynienia choroby, a później śmierci, przedmiotem komunikacji, wyraża przekonanie, iż śmierć nie jest nigdy dana w bezpośrednim doświadczeniu, pozostaje poza świadomością podmiotu. Przychodzi z zewnątrz poprzez medium słowa. Śmierć wkracza do świadomości bohatera powieści — podobnie jak przychodzi do Iwana Iljicza w opowiadaniu Tołstoja (wcześniejszym od powieści Dąbrowskiego o kilka lat): gdy zostaje mu przypadkowo zakomunikowana. Odtąd zawia-
duje nią niepodzielnie,

Rzucili mi w mózg to nasienie śmierci, i ja czuję, jak ono pomimo ciągłych zagłuszeń coraz bardziej urasta. Od wczorajszego dnia śmierć wisi nade mną, sen mi spędza z powiek, jest moją zmorą i ciągłym udręczeniem (S, 93).

Wysilek cały sprowadza się teraz do tego, by pozbyć się śmierci, na miejsce własnego uprzedmiotowienia („on kona”) postawić śmierć jako przedmiot komunikacji. Rudnicki wymusza na siostrze i przyjacielu złamanie zadomowionej w XIX wieku normy kulturowej, która zakazuje mówić o śmierci z umierającym⁴². Sądzi, iż likwidując milczenie, które dotyka „istoty rzeczy”, nawiąże przerwana nić porozumienia z najbliższymi. Ucieczka z samotności umierania nie udaje się.

Przerachowałem się jednak. Przede wszystkim żądałem niemożliwości: bo niemożliwą jest wprost rzeczą, aby z umierającym mówić ciągle otwarcie o tym, że ma umrzeć — a po drugie, przerachowałem się z własnymi siłami (S, 168).

Myśl o śmierci okazuje się nie do zniesienia dla żyjących, śmierć bowiem to odrębny świat, zamknięta wspólnota umierających. Świadomość przynależności do tej innej wspólnoty powoli zaczyna wyłączać komunikację bohatera z otoczeniem.

Miejscem panowania śmierci staje się od tej pory

autokomunikacja. Prowadzenie dziennika nie jest zatem dobrowolnym gestem, kaprysem znudzonego życiem arystokraty (jak u Mańkowskiego i Sienkiewicza), ale koniecznością, albowiem tylko w nim bohater może i ma prawo formułować myśli, których nie da się komunikować innym.

Zasada, która rządzi dziennikiem, jest ta sama co w komunikacji: uprzedmiotować śmierć.

Jedyne ukojenie dla mnie — zwierza się bohater — to pisanie tych kartek. Badam się i analizuję, jakbym był obcym sam sobie. Zamiera wtedy we mnie konający suchotnik, a rodzi się spostrzegacz i krytyk. Rozdrapuję nieraz i tutaj swoje rany, ale one są mniej już bolesne, może dlatego, że je sam rozjątrzam (S, 156).

Autoanaliza, niebezpieczny nałóg „nerwowca”, w przypadku bohatera *Śmierci* pełni funkcję terapeutyczną. „Ja”, które pisze, konstruuje, porządkuje, dystansuje się i bierze niejako w swoje władztwo to drugie „ja”, które cierpi, pogrążone w chaosie myśli i przypadkowości. Bohater skazany na śmierć, zdeterminowany przez „ślepe siły natury”, poprzez pisanie odzyskuje iluzję wolności i niezależności. Dziennik staje się zarazem sprawdzianem istnienia, zastępuje świat, pozoruje kontakty z ludźmi, jest przyjacielem, zabawką, ale przede wszystkim, jak lustro odbija spustoszenia fizyczne organizmu, tak on pozwala porównywać i rozpoznawać ciągłość „ja” w innym, choć też fizycznym wymiarze:

Najpierw porównywan od dnia do dnia charakter pisma. Cieszy mnie, że litery podobne jeszcze jedne do drugich (S, 156).

Piszący panuje nad tym, który umiera. Im mniej sił pozostaje bohaterowi do życia, tym bardziej niezbędny staje się dziennik — narzędzie walki ze śmiercią.

Piszę, ażeby się nie dać pochłonać bezprzytomności. [...] Znów piszę. Muszę, chcę być przytomnym. [...] Chcę patrzeć do ostatka (S, 225—226).

Przeświadczenie, iż myśl może pozostać nie tknięta przez chorobę, ma swoje źródło w pozytywistycznej koncepcji wyrównywania energii: „[...] niemoc ciała — powiada bohater — zaostcza tylko wrażliwość nerwów i wysubtelnia umysł” (S, 185). Myśl jednak nie wyrывa ani śmierci jej tajemnicy, ani też zmierzając, by śmierć uprzedmiotowić, nie przewycięża jej. Bohater zdaje sobie wcześniej sprawę z tego, iż nieoczekiwany przypływ zdrowia i sił jest przedsionkiem śmierci, gdy zaś notuje ostatni fragment dziennika, jest przekonany, że wygrał walkę o życie. W wybuchu witalizmu — język życia staje się językiem śmierci. To nie świadomość „pisze” wizje o przyszłym życiu, przeciwnie, to śmierć mówi przez niego. Nie on uprzedmiotowił śmierć, to śmierć uprzedmiotowiła jego, czyniąc go już po raz ostatni swoją igraszką. Dopisek zrobiony ręką kogoś innego brzmi: „Umierał bezprzytomnie” (S, 247). Świadomość zatrzymała się przed progiem tajemnicy śmierci, niezdolna, by dotrzeć do kresu.

Powieść Dąbrowskiego nie zmierza do ujęcia problematyki śmierci w kategoriach uniwersalnych. Jest wręcz na odwrót. Albowiem, zgodnie z tym, co wielokrotnie powtarza bohater, śmierć jest jednostkowa i w każdym poszczególnym przypadku inna.

Śmierci jest tyle — konkluduje bohater — ile jest pojęć o niej. [...] Tu chodzi o to, co człowiek przemyślał, co przecierpiał, co przeżył zanim się do snu ułożył. Jeżeli marzył — śmierć mu będzie marzeniem, jeżeli cierpiał — śmierć jest dla niego cierpieniem — a zawsze tylko tym, co myślał o niej (S, 160—161).

Badacz „psychologii śmierci” swego ojca — Płoszowski wie, iż on sam będzie umierał inaczej. Scepty-

cyzm i agnostycyzm pozbawią go ojcowskiej zgody na śmierć, w miejsce ciekawości drugiego życia pozostawiając niepokój i grozę.

Ja nie będę tak umierał — wypowiada z przekonaniem myśl swoją Płoszowski — bo nie mam takich podstaw życiowych, które by mi wystarczyły nawet w godzinę śmierci (B, 80).

Rudnicki, podobnie jak Płoszowski, postawę człowieka wobec śmierci, wiedzę o niej kojarzy z jego uposażeniem światopoglądowym.

Co ja myślę o śmierci — zapytuje sam siebie — czym ona będzie dla mnie? [...] Widzę: będzie ciemnością, zagadką, niepojętością... Zapadnę w nią, jak w ciemny labirynt, bez nadziei wyjścia, bez pewności zostania (S, 161).

Tak sformułowana myśl o śmierci włącza niejako w sposób naturalny kontekst „nerwowości”. Bohater wyćwiczony w autoanalizie, agnostyk i racjonalista, sceptyk, buntownik wobec zakazów i norm, nie potrafi jednak za pomocą znanych sobie dobrze sposobów opanować śmierci. Czysta obserwacja, racjonalne narzędzia nie czynią jej bardziej zrozumiałą. Bezbronność rodzi lęk, poczucie zagrożenia przed tym, co niepoznawalne: „Ja się śmierci boję” (S, 218) — wyznaje bohater.

Utwór Dąbrowskiego, podobnie zresztą jak i inne powieści o „wieku nerwowym”, akcentuje wagę problematyki religijnej. Jeśli jednak w pozostałych powieściach religia wiąże się zazwyczaj z zagadnieniami społecznymi, to u Dąbrowskiego sprowadzona zostaje do rangi jedyne go klucza, który otwiera tajemnicę śmierci i broni przed jej grozą.

Wyzwolenie człowieka spod władzy Boga służy życiu, ale nie pozwala mu pojednać się ze śmiercią: „Z mistrzów życia — powiada bohater — stajemy się niedołączami śmierci” (S, 146). Odebrać człowiekowi per-

spektywę metafizyczną, to uczynić go bezbronnym wobec śmierci. Tymczasem:

To tak dobrze, kiedy z własną myślą uporać się trudno, zaufać komuś ślepo, zrobić go swoim sumieniem, i tak iść za rozkazem, iść — choćby po stopniach tronu albo rusztowania (S, 217).

Śmierć, obnażając w sposób okrutny i bezwzględny słabość człowieka, wyzwala w nim pragnienia podporządkowania się czyjejś woli, „oddania w opiekę”. Manifestuje w ten sposób swoje własne, przekorne wobec życia prawo, w którym nie wolność jednostki, ale rezygnacja z niej staje się wartością. Przedstawiając cierpienia duchowe sceptyka, jego heroiczną, ale zarazem bezsensowną walkę ze śmiercią, powieść polemizuje z indyferentną wobec religii postawą pozytywistów.

Powieść Dąbrowskiego akcentuje wartość religijnej wiary w dwóch przede wszystkim aspektach. Z jednej strony, zgodnie z kulturą wytworzoną przez chrześcijaństwo, wiara pozwala człowiekowi uciszyć niepokój towarzyszący śmierci, przerwać wyniszczającą go wewnętrzną walkę o poznanie niepoznawalnego. Śmierć jest bowiem dla człowieka religijnego tylko snem, po którym nastąpi przebudzenie, dobrem wyzwalającym go od cierpień ziemskich, tajemniczym momentem przejścia w inną rzeczywistość, radosnym faktem obiecującym niebo. Z drugiej strony chodzi tu o kulturowy ceremoniał śmierci (również proveniencji chrześcijańskiej), który pozwala zdomować się w niej umierającemu. Wydziedziczony i wykorzeniony ze świata religijnego bohater w obrzędzie chrześcijańskim dostrzega tylko praktycyzm żyjących, egoistyczne i nie liczące się ze śmiercią drugiego ułatwienie życia.

Bohater do końca nie będzie zdolny do „nawrócenia”. Choć godzi się pod wpływem nalegań otoczenia

na przyjęcie komunii i ostatniego namaszczenia, nie czuje się pojednany z Bogiem, a kilkakrotnie powtarzana w testamencie prośba wskazuje nie tyle na religijne, ile laickie podstawy.

Prosiłem, by na grób mój przyszli czasem... [...] Ale na grób, na grób mój, ciągle prosiłem, by przyszli... (S, 237).

Wraz z nauką pozytywną, prądami myśli racjonalistycznej, kształtuje się w drugiej połowie XIX wieku kult zmarłych, który wyraża się w szczególnym pietyzmie dla miejsc ich spoczynku.

Począwszy od końca XVIII — pisze Ariès — ale jeszcze w XIX i XX w. do najgorliwiej odwiedzających groby we Francji należą antyklerykałowie, agnostycy i niewierzący [...] Ci, którzy nie chodzą do kościoła, chodzą jednak zawsze na cmentarz [...] ⁴⁸.

Cmentarz staje się też miejscem wspólnoty zmarłych z żywymi. A pamięć żyjących o tych, którzy odeszli, jest gwarancją ich nieśmiertelności. Nie bez powodu pozytywiści, odrzucając wspólnotę opartą na tradycyjnej religii, tak dużą wagę przypisują „państwu zmarłych”, które staje się jakby „drugą stroną” społeczeństwa żywych, „jego ponadczasowym obrazem” ⁴⁴.

Powieści Dąbrowskiego obca jest romantyczna fascynacja śmiercią ⁴⁵ (w dużej mierze mająca podkład religijny), a także uwznioślenie śmierci. Bohater nie pragnie, „by umrzeć młodo”. Przeciwnie, właśnie młodość i niedojrzałość są naczelnymi argumentami przeciw śmierci, największym oskarżeniem o jej absurdalność. Śmierć Rudnickiego zdominowana jest przez nudę i szarość, niepokój i strach. Sposób jej ujęcia nie odpowiada jednak konwencji naturalistycznej ⁴⁶. Tęsknoty metafizyczne bohatera oddalają sensowność tego typu skojarzeń.

Powieść Dąbrowskiego podejmuje temat buntu, ważny również dla innych powieści o „wieku nerwowym”. Jak pamiętamy, „nerwowiec” występuje przeciw wszelkim społecznym normom, które ograniczają jego skrajnie indywidualistyczne dążenia. Jest to jednak bunt niekonsekwentny: bohater nie odrzuca totalnie reguł i wartości „obcego” mu świata. Choć ich nie praktykuje (nie jest zdolny do ich przeżywania), to przecież uświadamia je sobie, więcej: zestawia i konfrontuje z nimi własne zachowanie. Efektem konfrontacji nie jest jednak rzetelna samoocena, ale maska. Bohater, odrzucając ostatecznie etyczny wymiar osądu własnego postępowania (który warunkuje społeczny system wartości), wycofuje się w „nerwicę”. „Nerwość” jest maską, samousprawiedliwieniem, ale zarazem ceną, jaką płaci za separację od zbiorowości. Tym samym bunt wymierzony przeciw normom zostaje uwewnętrzniony, bohater kieruje go przeciwko sobie samemu.

Inaczej rzecz ujmuje powieść Dąbrowskiego. Spotykamy się w niej z dwiema odmiennymi postawami wobec świata, a co za tym idzie, również z dwiema różnymi formami buntu. Praktyczny i czynny przyjaciel Rudnickiego — Stach — wiecznie coś burzy i buduje. „I on krytykuje — mówi Rudnicki — i on należy do niezadowolonych z życia; ale na wszystkie usterki wynalazł swoje lekarstwa” (S, 179). Bunt jego ma charakter konstruktywny i pragmatyczny. Stach bowiem z góry ogranicza przedmiot ewentualnego niezadowolenia, sprowadzając go do tych sfer, które podlegać mają „uzdrowieniu”. Nie zapuszcza się też nigdy w obszary zamknięte przed ludzką ingerencją. Stąd też bunt Rudnickiego przeciw śmierci jest dla praktycznie zorientowanego buntu Stacha w oczywisty sposób niezrozumiały. Dla niego:

Jest ona złem koniecznym — referuje pogląd przyjaciela Rudnicki — ale właśnie dlatego, że koniecznym, traci już na swej sile, bo jako matematyczny pewnik wchodzi w grę we wszystkich rachubach i przestaje być ślepym (S, 117).

Bunt Stacha jest wzorcowy: tak właśnie jak on manifestuje swą aktywną postawę wobec rzeczywistości klasyk i pozytywista.

Oto każdy klasyk — pisze Wyka — [...] znając istnienie praw i norm, wiedząc, że są nieusuwalne, dokonuje pewnego przesunięcia wewnętrznego: nie buntuje się przeciw nieuchronności, ale wytwarza w sobie kult prawideł, tak znamienity i dla oświecenia, i pozytywizmu. Równocześnie te zasoby czynne, których nie zużył na bezpłodną walkę, obraca na działalność [...] ⁴⁷.

Buntowi Stacha, pozytywistycznemu i w gruncie rzeczy optymistycznemu, opartemu na realnych podstawach, przeciwstawia się bunt Rudnickiego:

Człowiek żył, pracował, myślał, był jednym z ogniw łańcucha istnienia — naraz ginie, znika bezpowrotnie — i to nie zakłóca w niczym ogólnego biegu życia. Przepada, jak kamień w wodzie; a spokojna fala przepływa nad nim, nie troszcząc się zupełnie, że coraz to nowe ofiary pod wodę wciąż idą (S, 166).

Bunt umierającego kieruje się właśnie przeciwko temu, co niewzruszone. Atakuje „zasady”, podczas gdy pozytywista Stach krytykuje praktycznie sprawdzalne „wyniki” (S, 180). Obejmuje swym zasięgiem podstawowe czynniki ludzkiej kondycji i zasadnicze jej prawo: życia i śmierci. Niepraktyczność i bezproduktywność takiego buntu jest oczywista dla bohatera powieści:

nie zakłóci (on) — jak mówi — wszechświata (S, 166).

Czego ja chcę? Ja nic nie chcę; mówię tylko i pytam. To wolno przecie. Niezłomność i nawet względna doskonałość praw wszechświata chronią nas od bezsensownych pokuszeń

ich krytykowania — aleć wolno przecież warknąć nieraz, kiedy zanadto zaboli (S, 178—179).

Bunt Rudnickiego wyraża się jedynie w słowie. Intymne słowo, jeśli rości sobie do czegokolwiek prawo, to jedynie do ludzkiego protestu, który podejmuje w imię życia przeciw śmierci. Protest ten jest tragiczny:

Ja wiem — mówi bohater — [...] że tak tylko, jak jest, być musi, bo jest dobrze — a jednak nie jestem zdolny stłumić w sobie jakiegoś krzyku buntu, który to nazywa zarazem okrutnym (S, 166).

Bohater występuje przeciwko tym wszystkim „urządzeniom” świata, które sam uznaje za najlepsze. I tak na przykład obojętność żyjących wobec śmierci, która pogłębia samotność i cierpienia umierającego, ma, jak się okazuje, swoje uzasadnienie. Wydobywa je bohater, ciekawie interpretując paradoks Renana (cytował go również Płoszowski), który mówi o tym, iż „wszyscy wiemy, że pomrzemy, ale nikt temu nie wierzy” (S, 182). Właśnie w owym sceptycyzmie, który czyni bezbronny człowieka w obliczu śmierci, bo nie przygotowanym na nią, dostrzega bohater warunki umożliwiające „istnienie ludzkości i cywilizacji”. Dzięki temu, iż „śmierć stosujemy do wszystkich, tylko nie do siebie”, „że do nieskończoności odsuwamy ją tak głęboko gdzieś w dal, że nam już zniknie zupełnie z oczu” (S, 182—183), możliwe staje się życie.

Wypowiedź bohatera modyfikuje pozytywistyczne rozumienie warunków rozwoju cywilizacji. (Gdzie indziej zmienia również sens kategorii postępu, przypisując mu znamiona mechanicznego ponadpodmiotowego procesu, wyabstrahowanego od wysiłków człowieka (S, 150)). Nie na rozumie i nie na inteligencji wspierają się cywilizacyjne osiągnięcia ludzkości. Umo-

żliwia je irracjonalna i niczym nie uzasadniona wiara, „instynktowny głos”, który „głęboko”, w „kąciaki inteligencji” (S, 182), w podświadomość — powiedzielibyśmy dziś — spycha wiarę w śmierć.

Pozytywista zakres swych burzycielskich tendencji ogranicza, „nerwowiec” niezadowolony ze świata uewnętrznia, kierując je przeciwko sobie, bohater powieści Dąbrowskiego zaś umiejscawia je na zewnątrz swego „ja”. Jego bunt ma wszelkie znamiona modernistycznych enuncjacji przeciw absurdalności egzystencji. Powieść Dąbrowskiego nie dyskredytuje anarchicznych gestów bohatera, przeciwnie, nadając im wymiar metafizyczny, uprawomocnia je. I jakkolwiek w utworze podkreśla się fakt dobrowolnej utraty wiary przez bohatera, który niejako podważa jego niewinność, to ostatecznie scedowany on zostaje na rzecz powszechnej dla czasów młodości bohatera, tendencji światopoglądowej. Na materialistycznie zorientowanej edukacji bohatera spoczywa w powieści główny ciężar odpowiedzialności. Nieobecność u Dąbrowskiego pozytywistycznych paliatywów, skutecznych w walce ze śmiercią, odwołanie się do religii, jako jedyne go sposobu zażegnania cierpienia, lokuje utwór Dąbrowskiego bliżej modernizmu niż pozytywizmu.

ROZDZIAŁ IV

GŁOS AUTORA.

ANALIZA I INTERPRETACJA FABUŁY

1. UWAGI WSTĘPNE

Wszystkie powieści o „wieku nerwowym” mają strukturę romansu. (Wyjątek stanowi *Śmierć Ignacego Dąbrowskiego*). Jest to fakt historycznoliteracki godny uwagi, albowiem od czasu „szczególnej inwazji wątków romansowych”¹ w powieści międzypowstaniowej literatura po 1863 roku wykazuje tendencję do rugowania historii miłosnych z pola swego zainteresowania². Autorzy sięgają jednak nadal po intrygę miłosną, a nawet twórczość naturalistów, programowo przecież najbardziej ortodoksyjnie zorientowana na cenzurowanie przygód miłosnych, wykorzystuje ten typ schematu fabularnego³. Żywotność wątku romansowego może mieć swoje rozliczne uzasadnienia. Szeroki i bogaty ich paradygmat przedstawił Józef Bachórz omawiając fenomen romansu w powieści międzypowstaniowej. Spośród wielu przyczyn, które zrodziły szczególne zainteresowanie romansem, a co za tym idzie — sprowokowały jego niezwykłą „produktywność” w latach 1830—1863, wyróżnia badacz uwarunkowania „socjogenetyczne”:

W sytuacji polskiej — pisze — czyli w warunkach społeczeństwa, które nie miało silnego mieszczaństwa, audytorium kobiece odegrało wobec powieści rolę analogiczną do roli ko-

biecego audytorium na Zachodzie Europy, lecz również spełniło dodatkową funkcję: «ekwiwalentu żywiołu» mieszczańskiego⁴.

Nastawienie powieściopisarstwa na zdobywanie kobiecego audytorium nie straciło swej aktualności również po roku 1863. Miłośniczki romansów, choć edukowane przez emancypacyjne programy, chętnie nadal obcowały z fikcyjnymi historiami o „Numie i Pompeiuszu”⁵. Na swoisty paradoks wskazują dwie wypowiedzi Sienkiewicza, skierowane w trakcie pracy nad *Bez dogmatu* do najbardziej surowego cenzora i zarazem pierwszej czytelniczki powieści — Jadwigi Janczewskiej. Z jednej bowiem strony pisarz dokładnie wyznacza przestrzeń odbioru powieści, w jakimś sensie „wybiera” jej adresatów pisząc:

Jestem i ja prawdziwie wdzięczny za Twoje uwagi. Piszący nigdy nie może zdać sobie sprawy, jakie wrażenie robi jego utwór na publiczności, uwagi zatem zawsze są dla niego niezmiernie ważne, a tym bardziej gdy mogą być miarą sądu osób inteligentnych, dla których wyłącznie taka powieść jak *Bez dogmatu* jest przeznaczona⁶.

Z drugiej zaś pojawia się notka w zupełnie odmiennej od cytowanej tonacji: „Tom drugi będzie miał akcji i romansu więcej, zatem będzie poczytniejszy”⁷. „Poczytność” powieści i elitarność adresatów zazwyczaj nie dają się ze sobą pogodzić. Na faktyczny skład odbiorców powieści wskazuje inny przekaz autora *Bez dogmatu*:

Miedzy Niemkami miałbym może powodzenie, gdyby nie to, że jest tu jeden młody człowiek, z którym walczyć niepodobieństwo. Jest to niejaki von Ploszowski z powieści *Ohne Dogma*⁸.

Troska autorów o „czytelnicze losy” powieści mogła mieć swój wpływ na modyfikacje organizacji fabularnej tekstów (dowodem jest tu choćby cytowana wypo-

wieść Sienkiewicza o korekcie drugiego tomu *Bez dogmatu*). Jednakże wymogi czytelników nie były, jak się wydaje, decydujące przy wyborze przez pisarzy schematu romansowego, raczej w odniesieniu do grupy omawianych powieści należałoby im przypisać rangę peryferyjną.

Schemat romansu motywowały również przyczyny odmienne od podanych wyżej. W świadomości pisarzy końca XIX wieku zadomowiona była nie tylko „matryca fabuły” romansowej⁹, ale również nieobce jej były, jeśli zgodzimy się na nazwę, „socjologiczne” ujęcia odmian gatunkowych powieści (Renan, na przykład, uzasadniał zanik eposu rycerskiego zmianami w sztuce wojennej — pojawieniem się artylerii na polach bitew). Mamy tu na myśli szczególnego rodzaju wykład socjologii romansu, jaki prezentuje Orzeszkowa w swej pierwszej „oczyszczonej” z intrygi romansowej powieści, mianowicie w *Marcie*. Według autorki romansowy układ zdarzeń przylegał do kultury i stylu życia dworku szlacheckiego albo też wyrażał przestrzeń społecznego bytowania arystokracji i ziemiaństwa. Zmierzch romansu wiąże Orzeszkowa z przyswajaniem przez społeczeństwo pozytywistycznego programu, dla którego naturalną niejako przestrzenią działania i „wykuwania” zdobyczy cywilizacyjnych stała się przestrzeń miasta. Pisarz, który pragnął towarzyszyć swym głosem współczesności, być jej prezydentem i „diagnostykiem”, i który wchodził w obszar miasta, porzucając jednocześnie salon jako centrum obserwacji, musiał rezygnować z tradycyjnego, czyli romansowego wzorca budowania zdarzeń. Zmieniły się wymagania czasu, problemy, wokół których ogniskowały się powszechne, ludzkie sprawy, a wraz z nimi tematy literatury i jej bohaterzy. Modyfikacji musiały też ulec sposoby ich literackiego „komponowania”.

Ten dobrze znany Orzeszkowej wymóg, by struktura fabularna „przylegała” (tak jak przestrzeń powieściowa ustala swe relacje przyległości wobec bohatera w powieści realistycznej) do tematu i typu postaci literackiej, zdaje się dostatecznie uzasadniać odwołanie się autorów powieści o „wieku nerwowym” do „wyczerpanego” już, wydawałoby się, wątku romansowego.

Powieści przedstawiają bowiem bohaterów, którzy z racji swego społecznego statusu są uczestnikami nieustającego święta, albo też, jak w przypadku bohatera Belmonta — spędzają swoje pierwsze wakacje, wolne od trudów codziennych korepetycji ubogiego studenta. Ziemianie: hrabia August i Zdzisław Granowski mogliby z powodzeniem przystać na diagnozę sytuacji egzystencjalnej, jaką daje Płoszowski-rentier:

[egzystujemy] przeżywając z wolna odziedziczone mienie i odziedziczony zapas sił masykularnych i nerwowych... [...] Rozprawiamy o sztuce i literaturze, miłości i kobiecie, obcy [życiu], dalecy od niego, wymazujący z siedmiu dni tygodnia sześć poprzednich (B, 75).

Student na wakacjach i „wielkie wakacje” reprezentantów arystokracji to wspólna dla wszystkich powieści rama zdarzeniowa.

„Improduktywizm” bohaterów domagał się odpowiedniej „oprawy”. Uwikłanie ich w romansową przygodę motywowało się w planie socjologicznej charakterystyki typu bezrobotnego arystokraty. Romans, wyrażający hedonizm arystokracji, miał poza tym swoją bogatą literacką tradycję.

Erotomania uwodzicielska — pisze Andrzej Stawar — stanowi objaw towarzyszący próżniaczej egzystencji, opartej na przywileju. Gdy siły fizyczne i duchowe obrócone zostają na użycie, szybko następujący przesyt wytwarza nudę, to z kolei doprowadza do ekscesów, a czasem i zbrodni. Taki był Don Juan Moliera. [...] Pradziadowie Płoszowskiego [...] mieli kłopoty

z utrzymaniem w ryzach poddanych chłopów, politykowali na sejmie i na sejmikach, zajeżdżali sąsiednie dwory lub sami bronili się przed zajazdami. Przywilej łączył się z obowiązkami lub tym, co za obowiązek uważali. Z ich wnuka wszystko to odpadło, żyje jakby w dwóch rzeczywistościach: pozostał majątek, przywileje społeczne, ale odpadły obowiązki oraz konieczności bronienia przywileju¹⁰.

Parafrazując powiedzenie bohatera *Bez dogmatu*, można by rzec, iż „fachem improduktywnych” jest kochać.

W usta swego bohatera wkłada Sienkiewicz swoistą fabularyzację biografii „improduktywnych”:

Dawniej życie i stosunki społeczne przynosiły nam ratunek, bo żądały od nas czynów i poniekąd zmuszały nas do nich. Dziś [...] zdolni jesteśmy nie do czynów, ale tylko do wyskoków, skutkiem czego właśnie najzdolniejsi i najbogaciej uposażeni spośród nas kończą zawsze na jakimś szaleństwie. Ze wszystkiego, z czego się składa życie, pozostała nam naprawdę tylko kobieta — i jedno z dwojga — albo rozpraszamy się wydając po groszu kapitał życiowy na rozpustę, albo też, uczepiwszy się za jakąś miłość, jak za gałąź rzuconą nad otchłanią, wisimy w powietrzu, tym bardziej narażeni na skръcenie karku, że najczęściej wybieramy miłość nieprawą, noszącą w istocie swej zarody tragedii (B, 296—297).

Sam jednak Sienkiewicz, podobnie jak i inni autorzy powieści o „wieku nerwowym”, wbrew bohaterom, którzy uzasadniali swe popadanie w prywatność i przygody sercowe brakiem wobec nich społecznych oczekiwań, poprowadzą fabuły powieści nieromansowo, choć wykorzystają strukturę romansu, opowiadając się tym samym za wartościami społecznymi przeciw romansowej, a zatem indywidualistycznej opcji bohaterów. Romans, odpowiadający socjopsychicznej reprezentatywności typu bohaterów przedstawionych w powieści, opatrzone zostanie przez autorów cudzysłowem.

Pisarze wybierający pierwszoosobową formułę narracji, oddając głos bohaterowi, który nie był wyrazicie-

lem sankcjonowanego przez nich systemu wartości, nie chcieli zrezygnować z tradycyjnie przynależnych im uprawnień: interpretacji i oceny powieściowego świata. Uszczuplenie zakresu sankcji autorskich, a tym samym możliwości sterowania odbiorem czytelnicznym obliowało pisarzy do wykorzystania tych elementów struktury powieści w pierwszej osobie, które dawały szansę zrekompensowania poniesionych strat. Niezwykle ważnym, bo odsyłającym do autorytetu twórcy, strukturalnym wyznacznikiem utworu, była fabuła. Aby „głos” autora był dla ówczesnego odbiorcy wyrazisty i zarazem łatwo rozpoznawalny, musiał odsyłać czytelnika do wzorca rekonstruowalnego bez trudności: zatem do takiej „matrycy fabularnej”, która przez swe naturalne zakorzenienie w tradycji literackiej gwarantowała odczytanie wprowadzonych w nią modyfikacji. Nie mamy dziś wątpliwości, iż skonwencjonalizowany, rygorystyczny schemat romansu stanowił przedmiot łatwy do identyfikacji dla XIX-wiecznego odbiorcy. Nadawał się zatem dobrze do twórczej „obróbki”.

Powieści o „wieku nerwowym” nie są bowiem, jak wynikałoby z dotychczasowych uwag, cytataми struktury romansowej. Są to raczej „zepsute romanse”, bądź antyromanse. O tym ich aspekcie będzie mowa nieco później.

Rekonstrukcja schematu fabularnego wybranych powieści ma charakter w pewnym stopniu redukcjonistyczny. Głównym jej celem jest bowiem wydobyć tego, co między nimi wspólne. Prowadzi to w oczywisty sposób do eliminacji bądź neutralizacji ujęć „swoistych”, jednostkowych rozwiązań kompozycyjnych. („Szkodę” tę staramy się poniekąd naprawić w części poświęconej zakończeniu powieści). Ostatecznie nie idzie jednak o wykazanie podobieństw strukturalnych. Za nimi bowiem kryje się, ważniejsza dla nas, ich toż-

samość semantyczna. Ten właśnie semantyczny aspekt manifestowany jest poprzez nazwy niektórych sekwencji: „Przyzwolenie”, „Ponaglenie”, „Miłość”, „Deprawacja”.

Zasada wydzielania sekwencji jest prosta: każda sekwencja mieści się między dwoma istotnymi (zasadniczymi) zmianami relacji między partnerami, które to zmiany wyznaczają granice sekwencji. Nie ma dwóch zasadniczych zmian relacji między postaciami (głównymi) w jednej sekwencji. Granica zmiany relacji jest granicą sekwencji. Wyróżnia się tu sekwencje oparte na walce („Miłość”, „Deprawacja”), na kontrakcie („Przyzwolenie”, „Ponaglenie”, „Odnowienie”, „Zerwanie”) i sekwencje dysjunkcyjne („Przyjazd”, „Wyjazd”, „Rozłąka”) ¹¹.

Odpowiednikiem kontraktu (plan społeczny) jest w planie indywidualnym komunikacja intymna bohaterów. Stąd też sekwencja „Miłość” jest zarówno sekwencją walki, jak też swoistą sekwencją kontraktową, porządkowaną przez komunikację intymną. Sekwencje „Przyzwolenie” i „Ponaglenie” są ruchome, mogą pojawiać się wielokrotnie, wchodząc przede wszystkim w granice sekwencji „Miłość”.

Sekwencje wiążą się w dwie całości, dające się określić jako pierwsza i druga część powieści. Trzecią częścią jest zakończenie, które posiada luźną budowę i, w zależności od indywidualnych rozwiązań w każdej powieści z osobna, odpowiada, bądź też wyłamuje się z przedstawionego tutaj rozumienia sekwencji. Część jest składem sekwencji zamkniętym, tak, iż część druga stanowi powtórzenie i zarazem przekształcenie sekwencji występujących w pierwszej części; np.: sekwencjom „Przyjazd”, „Spotkanie” z części I odpowiada „Odnowienie” w części II, sekwencja „Przyzwolenie” powtórzona zostaje w części II w postaci przyzwolenia

na nowych warunkach, skontaminowane sekwencje: „Miłość”, „Rozłłka” i „Zerwanie” tworzą sekwencję „Deprawacja” w części II.

Z tego wspólnego schematu można ułożyć dla każdej powieści wyróżniający ją „obraz” indywidualny, odrębny „sjużet”. Na przykład w *Ad astra* i w *Hrabim Auguście* skrótowo potraktowana zostaje część I, streszczona jako wspomnienie przez bohatera, „wsunięta” w część II, która stanowi właściwy początek powieści, chronologicznie ją jednak poprzedza. W *Dwóch biegunach* z kolei, poza sekwencjami dysjunkcyjnymi, fabułę (schemat fabularny) można ująć jako przebieg powtarzających się wariantów sekwencji „Deprawacja”.

Tak więc przedmiotem opisu jest wspólny powieściom o „wieku nerwowym” schemat fabularny, który stanowi przekształcenie schematu romansowego i odsyła do „matrycy fabularnej” romansu. W opisie wykorzystana zostaje terminologia na tyle prosta, iż powinna się sama tłumaczyć, liczne nawiązania odsyłają tu zarazem do opisu schematu sporządzonego w pracy Józefa Bachorza *Romans w powieści*.

Analizę fabuły powieści o „wieku nerwowym” rozpoczyna krótki, nader schematyczny ogląd ich stratyfikacji przestrzennych. Taki punkt wyjścia usprawiedliwiają dające się z łatwością odczytać funkcje gospodarowania przestrzenią w powieściach. Podział przestrzeni odpowiada głównym powieściowym antagonistom. Dwie przestrzenie: bohaterki i bohatera są zarazem dwoma opozycyjnymi światami o odmiennych wartościach i normach, o innym zapleczu tradycji i kulturowego dziedzictwa. Fabuła, prezentując interakcje między parą głównych bohaterów, dokonuje konfrontacji tych dwóch światów. Wymowa światopoglądowa utworów wspiera się głównie na efektach starcia między nimi.

Wagę podziałów przestrzennych podkreśla fakt, iż fabuła akcentuje przekroczenie granicy przestrzennej przez bohatera. Każdy moment takiego przekroczenia (jest ich w powieści kilka) wiąże z sobą zmiany w świecie bądź też w „odniesieniach personalnych bohaterów”. Zgodzić się też wypada z obserwacją Mariana Płacheckiego, iż „napięcie fabularne, choć oczywiście kształtowane również przez inne, pozaprzestrzenne czynniki, jest funkcją naoczności przekraczania granicy”¹².

Przemieszczanie się bohatera w przestrzeni tworzy wyraźną architekturę powieści, organizując podział fabuły na kilka sekwencji dysjunkcyjnych: przyjazd, wyjazd, rozłąka, odnowienie. Tę sekwencjonalną zależność układu fabuły powieściowej od jej przestrzennych stratyfikacji znakomicie oddał Teodor Jeske-Choiński, pisząc:

Całą czynność *Bez dogmatu* można streścić w kilku wierszach: przyjechał, zakochał się, odjechał, rozmyślał się powtórnie, usiłował przefilozofować uczciwość Anielki, a kiedy mu się sztuka nie udała, lamentował, oświadczając w końcu, że sobie życie odbierze¹³.

2. PRZESTRZEŃ

Powieści o „wieku nerwowym” wykazują tendencję do akcentowania opozycji i podziałów przestrzennych. Przestrzeń powieściowa ma charakter dwudzielny, a jej zasadnicza opozycja wiąże się z elementarnym podziałem na „swoje” i „obce”. Ta wewnętrzna antytetyczność powieściowej przestrzeni nakierowana jest również na zewnątrz tekstu.

Rozróżnienie „swojego” i „obcego” apeluje do wirtualnego odbiorcy. Swoje jest w świecie powieściowym to, co powinno

być bliskie czytelnikowi. Poczucie wspólnoty może łączyć czytelnika z jednym z bohaterów [...] albo też z rzeczywistością, która bohaterów otacza¹⁴.

Od razu można powiedzieć, że stratyfikacje geograficzne przestrzeni powieściowych, które w prosty sposób mogłyby porządkować wybory czytelnika, zgodnie zresztą ze schematyczną regułą: „tu” (w kraju) i „tam” („za granicą”), odpowiadającej podziałowi na „swoje” i „obce”, są tu niesystemowe. Topologia, przedstawiona przez powieści, daje się w zasadzie sprowadzić do opozycji: „wielki świat” i „prowincja”. Do „wielkiego świata” należy zarówno Paryż, Rzym, Warszawa, też Mirów — osada położona na dalekich kresach, prowincja zaś to, w niewielkiej odległości od Mirowa zlokalizowane Krasowce (*Dwa bieguny*), szwajcarska miejscowość letniskowa Giessbach, jak i rzeczywiście (zgodnie z topografią) małomiasteczkowa Niemirówka (*W wieku nerwowym*), ale także Warszawa. Mapa nie odgrywa tu roli w konstruowaniu przez powieść podziału na „swoje” i „obce”. „Swoje” może równie dobrze umieszczać się w Giessbach, a „obce” w Mirowie i Warszawie.

Jest bowiem tak, iż opozycja „swoje” i „obce” odpowiada typologii głównych powieściowych aktorów. To oni zawiadują powieściowymi przestrzeniami, oni też nacechowują miejsca powieściowych zdarzeń. Bohaterka *Dwóch biegunów* wnosi w warszawski salon kuzynki Idalki wszystkie atrybuty swojej przestrzennej przynależności. Ubiorem, jak i zachowaniem, manifestuje odrębność. „Przypominała portrety młodych dam z innej epoki” (D, 24), „nieżyjący ornament salonu” (D, 17), „przeniesiony z innego świata i wieku” (D, 17). „Stary portret” we współczesnym salonie to obca mu dekoracja, cytat odmiennego „obrazu świata” i odmiennych wartości. Stratyfikacja przestrzenna powieści od-

syła zatem do „obrazu świata”, jaki wnoszą z sobą bohaterzy. Przestrzeń służy tu modelowaniu „nieprzestrzennych relacji wewnątrz danego obrazu świata”¹⁵.

Dwie opozycyjne przestrzenie w powieściach to zarazem dwa antagonistyczne wobec siebie modele świata: bohaterki i bohatera. Świat bohaterek skupia się wokół przestrzeni domu, pojmowanego metaforycznie, jako miejsce bezpieczeństwa i wartości, jak i domu istniejącego realnie, w określonym punkcie mapy, wśród charakterystycznego dla niego pejzażu, na ziemi dziedziczonej od pokoleń. O dom taki walczy się w chwili, gdy przychodzi zagrożenie. Tak czyni matka Anielki; wokół organizacji domu koncentrują się zabiegi Seweryny Zdrojowskiej. Domy bohaterek, raczej stare domostwa, wypełniają rodzinne pamiątki, kulturuje się w nich tradycyjne zwyczaje i obyczaje. Z domów też bohaterki czerpią normy etyczne, patriotyzm, który wyraża się w altruistycznej gotowości poświęcania indywidualnych celów i pragnień na rzecz obowiązku wobec zbiorowości. Bezdomni są natomiast bohaterzy powieści. Nie posiadają, w przeciwieństwie do swych romansowych partnerek, ani miejsca, które mogliby nazwać swoim, ani też wartości, z którymi mogliby się do końca utożsamić, za którymi, poza ich własnymi, partykularnymi racjami, stałby porządek utrwalony przez tradycję i uznany przez akceptowaną przez nich samych zbiorowość. „Parafianie świata” są wiecznymi podróżnikami i emigrantami z wyboru. Ich drogi podrózne nie mają celu. Wykorzenieni z rodzimości, stwarzają sobie co prawda namiastki swojego indywidualnego świata, ale bez skutku. Płoszowski ma swój świat sztuki wśród obcego mu świata „*causeries romaines*”, Rymsza ma swój pokoik i swoje lektury w obcej Warszawie, hrabia August w swoim domu ma jednak „nieswojego” lokaja. Bohaterzy są cudzoziem-

cami również wśród swoich: zdystansowani wobec nich i nietożsami z nimi:

Rozmowa toczyła się po francusku — notuje bohater Mańkowskiego swe uwagi na temat warszawskiego salonu. — Słychać tam było: *rue de Mazovie, Nouveau-Monde, rue Propre, L'Ordinat...* albo że pani X była Y *de maison*, słowem dokoła dźwięczała ta jedyna w swoim rodzaju warszawska francuszczyzna (H, 39).

W świecie bohaterów wartości etyczne zastąpiła estetyka, kultywacja „ja” wyrugowała racje społeczne, a hedonistyczna doktryna użycia pracę zamieniła na improduktywne wydatkowanie. Gromadzeniu, akumulowaniu i pomnażaniu w świecie bohaterów, świat bohaterów przeciwstawia zużywanie tego, co odziedziczone, przekazane przez pokolenia zarówno wartości duchowe jak i materialne.

Powieściowe kompozycje, wykorzystujące „schemat konfrontacji dwóch światów”, miały, już przed pojawieniem się powieści o „wieku nerwowym”, swoją bogatą tradycję. „W społeczno-obyczajowej powieści polskiej schemat ten istnieje od jej powstania”¹⁶. Stanowił niezwykle funkcjonalny chwyt kompozycyjny, znakomicie służący prezentacji społecznych antagonizmów. Powieści o „wieku nerwowym” usuwają kwestie społeczne z pola swej bezpośredniej obserwacji (co nie znaczy, iż uniemożliwiają „socjologiczny” typ lektury). Różnice społeczne między parą romansowych bohaterów, tak zwykle ważne dla celów konfrontacyjnych w powieściach społeczno-obyczajowych, podlegają w nich bądź neutralizacji (*Bez dogmatu*), bądź zostają zlikwidowane. Pierwszym planem powieści staje się psychologia. Uwikłania bohaterów w problematykę społeczną znajdują swe uzasadnienie w koncepcjach XIX-wiecznej psychologii, dla której „zdrowie” lub „psychiczna dewiacja” miały racjonalne, społeczne mo-

tywacje. Antagonizm dwóch światów sprowadza się do różnic ideowych i aksjologicznych, dotyczy bohaterów reprezentujących ten sam status społeczny.

3. SCHEMAT FABULARNY. CZĘŚĆ PIERWSZA POWIEŚCI

Przyjazd

Sekwencja „Przyjazd”, rozpoczynająca powieści, otwiera całą serię sekwencji realizujących przemieszczanie się bohatera w przestrzeni. Każde przemieszczenie bohatera oznacza przekroczenie tej samej granicy między tymi samymi (dwoma) typologicznie przestrzeniami. A zatem sekwencje dysjunkcyjne (przyjazd, wyjazd) obejmują dwa typy miejsc: odnoszą się do zasadniczego przestrzennego podziału powieści („swoje”, „obce”).

Wszyscy bohaterzy powieści są przybyszami „ze świata”. Płoszowski, edukowany poza granicami kraju — w Rzymie, przybywa do Płoszowa na zaproszenie ciotki; Tadeusz Rodowski przyjeżdża z europejskich stolic, gdzie się kształcił, do Giessbach, aby zobaczyć sztuczne ognie; Jerzy Rymsza — student, przyjeżdża z Warszawy do Niemirówki na wakacje. Inaczej rzecz się ma w *Dwóch biegunach* Orzeszkowej. Seweryna Zdrojowska przemierza przestrzeń z Krasowiec do Warszawy celem uzyskania wskazówek pomocnych w nowoczesnym, zgodnym z wymogami agronomicznej wiedzy, prowadzeniu gospodarstwa. Ta zmiana podmiotu nie ma jednak, strukturalnie rzecz biorąc, znaczenia dla charakteryzującej wszystkie powieści opozycji między przestrzenią bohaterki a przestrzenią bohatera.

Z przyjazdem bohaterzy nie wiążą żadnych szczególnych pragnień. Jedynie Jerzy Rymsza planuje, iż

pobyt w świecie natury pozwoli mu zbudować sobie „jasny pogląd na świat” (W II, 53). Przekroczenie granicy to, z punktu widzenia bohaterów, wejście w przestrzeń nieważności i nieistotności. Niczego nie spodziewają się uzyskać, nie oczekują też na miłość. Zwolennik flirtu, Zdzisław Granowski, zainteresowany jest swą kuzynką Idalką; Płoszowski, przekonany, iż „prawdziwa miłość mu się nie trafi” (B, 30), z góry przewiduje przegraną planów ciotki, która zamierza ożenić go z Polką; sentencją, iż „należy mieć bardzo pustą głowę, aby myśl swoją przydłużej zatrzymać na kobiecie, kiedy się już raz sparzyło w bengalskim ogniu miłości” (W I, 20), wyraża swoje *désintéressement* wobec „sentymentalnych uczuć” bohater Belmonta.

Świat społeczny natomiast, do którego przybywają bohaterzy, posiada wyraźnie wykrystalizowany „katalog” potrzeb. W *Wieku nerwowym* apatia bohaterki domaga się pomocy lekarza specjalisty; w *Bez dogmatu* zadłużony majątek uratować może bogaty mąż; Henryka w *Ad astra* potrzebuje opiekuna w czasie choroby matki i męża w wypadku jej śmierci; Sewerynie Zdrojowskiej, po raz pierwszy przybyłej do stolicy, potrzebny jest przewodnik po mieście. Wymogi świata sprowadzają się do kilku ról społecznych: lekarza, męża, opiekuna, przewodnika.

Przekraczanie przez bohatera granicy przestrzennej sugeruje zazwyczaj możliwość jego przemiany, a „przemieszczenie się bohatera w przestrzeni moralnej — jak pisze Jurij Lotman — łączy się nie ze zmianą, lecz z realizacją wewnętrznych możliwości jego osobowości”¹⁷. Ten, który przybywa do świata bohaterek („swojego”) jako „obcy”, ma więc wszelkie szanse stać się jego domownikiem. Wymogi zakorzenienia są proste:

Opozycja: „swoje” — „obce”, zbudowana jest na poczuciu normy społecznej. Normy obyczajowej, moralnej, psychologicz-

nej, zarówno ogólnej jak i środowiskowej. „Swoje” pozostaje to wszystko, co mieści się w jej granicach, co może oczekiwać zbiorowej aprobaty. „Obce” jest odstępstwem od normy, czasem ucieczką od niej (np. podróż egzotyczna), czasem zaś jej demonstracyjnym zaprzeczeniem (np. zbrodnia)¹⁸.

Stabilizacja, zdomowienie bohaterów w świecie, w którym w momencie przybycia czują się obcymi, możliwa jest za cenę przyjęcia jego społecznych nakazów, wymogów i ograniczeń.

Motywy bohatera, który przyjeżdża „ze świata” do kraju lat dzieciennych, znany był dobrze powieści międzypowstaniowej i pozytywistycznej. Schemat „powrotu syna marnotrawnego” użytkowany był szczególnie często przez Orzeszkową¹⁹. Przypominanie sobie przez emigranta narodowego katechizmu stanowiło swoisty program reedukacji patriotycznej „cudzoziemca” zamierzonej przez powieści. Program ten zazwyczaj kończył się optymistycznym „nawróceniem”. Przyjazdy bohaterów otwierają taką właśnie możliwość fabularnej organizacji zdarzeń.

Spotkanie

Miejsca i okoliczności spotkań pary głównych bohaterów są różne: bal, salon, „u wód”, dom letniskowy. Wspólny natomiast charakter ma próba, jakiej poddani zostają bohaterzy powieści. Nie oczekujący na miłość spotykają idealne, albowiem dokładnie odpowiadające ich indywidualnym gustom i upodobaniom, postacie kobiece. Programują romans, który, bez wielkiego zaangażowania się z ich strony, ma na celu rozkochanie niewinnych dziewcząt.

Przyzwolenie

Sekwencja „Przyzwolenie” akcentuje jeden z dwóch zasadniczych planów, w których rozgrywają się powieściowe zdarzenia: mianowicie plan społeczny. Nazwa sekwencji odsyła tu do praktyki obyczajowej, realizowanej w świecie bohaterów, która nakazywała uzyskanie przez młodzieńca zgody rodziców bądź opiekunów na przebywanie w towarzystwie młodej panny. Zgoda taka zwykle wiązała się z jednoznacznym charakterem roli: kuzyna, znajomego rodziców, narzeczonego itd.

Przyzwolenie ma charakter nie zwerbalizowanego kontraktu, zawartego między nadawcą społecznym²⁰ (matka: Cezaryny, Henryki, matka i ciotka Anielki, rodzice Zosi) a bohaterem. Wspiera się na niepisanym, choć zwyczajowo przestrzeganim kodeksie etycznym, odwołuje zatem do imperatywu moralnego bohatera. Zawarcie kontraktu wyklucza co prawda wątek romantycznej miłości, ale też nie implikuje kupieckiego charakteru małżeństwa, choć zakłada scenariusz ściśle podległy regułom konwenansu.

Przyzwolenie uzyskuje bohater w wyniku „zdobycia” zaufania opiekunów. Rymsza, podając się za lekarza, ujmuje sobie matkę Cezaryny i ta powierza mu chorą córkę; Płoszowski wykorzystuje zaufanie ciotki, która jako uposażonemu w zalety charakteru i serca powierza mu Anielkę; hrabia August korzysta z przyzwolenia rodziców Zosi, którzy widzą w nim kandydata do jej ręki; Zdzisław Granowski *carte blanche* zyskuje dzięki pokrewieństwu z Seweryną i poparciu jego romansu przez Idalkę; Rodowski zdobywa zaufanie matki, która jako rodakowi powierza mu córkę.

Bohater zyskuje zaufanie opiekunów, a tym samym ich przyzwolenie, z chwilą przyjęcia na siebie społecz-

nej roli, tej, której brak odczuwany był w świecie bohaterów. Jednakże nie realizuje on pozytywnie kontraktu społecznego. Podejmuje grę, którą można by opisać posługując się pojęciem mimikry. Mimikrą rządzi jedna reguła gry: „dla aktora polega ona na tym, aby urzekł widza, nie dopuszczając, by jakiś błąd wywiódł tamtego z iluzji; dla widza — by poddał się iluzji”²¹. Mimikrze bohatera sprzyjają uschematyzowane, rygorystyczne i znormalizowane teksty zachowań świata społecznego. Bohater nie manifestując negatywnej postawy wobec warunków przyzwolenia (np. poprzez wyjazd bądź odmowę małżeństwa) utwierdza opiekunów w przeświadczeniu, iż przyjął zobowiązanie kontraktowe, a co za tym idzie, utożsamiał się z wartościami, których strzeże autorytet społeczny. Tymczasem zobowiązania nie zostały przez niego ani przyjęte, ani też odrzucone. Jako nie uchybiającemu konwenansom, z łatwością udaje się mu stworzyć iluzję i upozorować utożsamienie z normami. Dla publiczności jest taki, jakim chce go widzieć. Sam zaś bezustannie dystansuje się wobec roli, uznaje ją za narzuconą sobie, kwalifikuje swoje zachowanie jako aktorskie i komedianckie.

Przyzwolenie zostało bohaterowi dane „na zapas”, „z góry”, jako komuś, kto tylko pozornie przystosował się do tego, co „swoje”. Jerzy Rymsza nie jest lekarzem psychiatrą, lecz studentem medycyny, Płoszowski, hrabia August i Rodowski nie planują małżeństwa, lecz romans. Wejście w rolę jest aktem symulacji kontraktu, fałszywą odpowiedzią bohatera na oczekiwania świata („takim chcę mnie widzieć”), świadomie nałożoną maską w celu ukrycia swych uwodzicielskich intencji.

Podjęcie przez bohatera roli społecznej mogłoby tu stanowić odpowiednik przysługi w klasycznym romanse. Jednakże przysługa nie naruszała tożsamości tego, który ją wyświadczał. W przyczynowo-skutkowym po-

rzędu sekwencji romansowych przysługa stanowiła warunek przyzwolenia. W powieściach o „wieku nerwowym” przyzwolenie albo poprzedza przysługę (*Bez dogmatu*), albo też zostaje dane bohaterowi ze względu na jego zdolność mimikry. Ta szczególna sytuacja fabularna, eliminująca wszystkie zewnętrzne przeszkody i w jakimś sensie rację bytu romansu, odtwarza jednocześnie typowy dla psychologicznej powieści osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej schemat rozwoju zdarzeń:

Lilla w dolinie, Adolf, Dominik, Pani Bovary, Teresa Raquin, Ciasna brama, Miłość Swanna — pisze Rougemont — to etapy psychologicznej dysocjacji w literaturze francuskiej, degradacji „zewnętrznej przeszkody” i jasnego rozpoznania czyisto wewnętrznego i subiektywnego jej charakteru, co tworzy sytuację w istocie antyromansową i antynarracyjną²².

Miłość

Przyzwolenie wykorzystane zostaje przez bohaterów dla stworzenia intymnego, wyobcowanego z kontekstu społecznego, świata. Rodzajem tajemnego porozumienia między romansową parą jest manifestacja szczerości ze strony bohatera. Jeśli zaufanie opiekunów zdobywał przez wejście (symulowane) w rolę społeczną, to zaufanie bohaterki zdobywa przez nazwanie stanu rzeczy — odkrycie roli. To, co nie było wypowiedziane w świecie umowy społecznej, zostaje zwerbalizowane w komunikacji intymnej. Tak czyni Płoszowski, gdy zadaje Anielce zawstydzające ją pytanie: „Czyś zrozumiała, że chcą nas żenić?” (B, 35), Jerzy Rymsza, gdy przyznaje się przed bohaterką do instrumentalnego wykorzystania lektury wierszy, mającej wzbudzić zainteresowanie Cezaryny deklamatorem i zobligować ją do rozmowy. Szczerość staje się również atutem Zdzisława Granowskiego. Seweryna, gorąca przeciwniczka

salonowych konwenansów, dostrzega w Granowskim swego sprzymierzeńca w momencie, gdy ten, broniąc jej „dzikiego”, z punktu widzenia rozmówców, zachowania w salonie Idalki (zakupiła sobie z zebranych tam gości, śpiewając kołysankę ludową), sam w istocie odstępuje od etykiety. Obrona jego ma bowiem posmak prowokacji, skoro normą salonu jest „zachowywać się w świecie tak, jak wszyscy”. Niekonwencjonalne zachowanie przynosi podwójną korzyść bohaterom: z jednej bowiem strony uniezależnia ich od roli, skoro została nazwana, z drugiej — pozwala na nawiązanie komunikacji intymnej, którą, zgodnie z sugestią szczerości, rządzić mają prawa idealnego porozumienia. Pozytywna odpowiedź bohaterek na propozycje komunikacji intymnej znajduje wyraz w ich „mowie oczu”. „Gra” oczu pseudonimuje porozumienie idealne, komunikację „dusz”, dobrze znaną romansowym ujęciom.

Szczerość, mająca stanowić podstawę komunikacji intymnej, przekształca się w aktorstwo. Bohaterzy zdobywają miłość swych partnerek przez oszustwo i udawanie. Chcą być podziwiani w tym, czym w istocie nie są. Płoszowski nie ujawnia przed Anielką, iż jest „geniuszem bez teki”, podkreśla natomiast estetyczną edukację, przedstawiając siebie jako konesera sztuki i utalentowanego narratora, co znajduje odpowiedź w pytaniu wdzięcznej słuchaczki: „Czemu ty Leonie tego nie napiszesz?” (B, 52). Rymsza ukrywa przewidywane kłopoty, które wiąże z uprawianiem w przyszłości zawodu lekarza, a także nieudany debiut pisarski, stwarza natomiast poprzez deklamację iluzję bycia poetą. Znamienne jest, iż student, rentier, właściciel ziemski, uczony, „chcą być widziani” jako kandydaci na pisarzy, poetów, jednym słowem: artystów. Samooszustwo bohaterów skierowane ku widzom — bohaterkom powieści manifestuje się tu bez retuszy.

Wszyscy bohaterzy, uwodząc, posługują się cudzym słowem: tekstem wiersza, muzyką, malarstwem. Literackiej tradycji dobrze jest znana niechlubna rola literatury, pośredniczącej i animującej pragnienia i pożądania miłosne bohaterów²³. Powieści o „wieku nerwowym” akcentują przede wszystkim moc wykonawstwa, siłę deklamacji. Nieważne jest to, co się czyta, ale w jaki sposób:

Czytałem tedy — wspomina Granowski — jak mi się zdaje, bardzo kunsztownie, w głos gietki i wdzięczny z natury wkładając całe skarby różnorodnych uczuć tklivości, smutku, przeżalenia, grozy, a od czasu do czasu na mgnienie oka przenosząc wzrok z rękopisu na twarze słuchaczek, szczególnie jednej z nich, której usposobienia w tej chwili budziły we mnie prawie palącą ciekawość (D, 21).

Cudzemu słowu, cudzej wyobraźni, cudzej ręce wygrywającej melodię bohater zawsze użycza swego głosu: jako interpretator-deklamator, cicerone po „świątyni sztuki” malarskiej.

Warto zwrócić uwagę, posługując się przykładem *Dwóch biegunów*, że owe umiejętności interpretacyjne są przedmiotem specjalnych studiów.

Bez samochwalstwa — mówi Zdzisław Granowski — przyznać sobie muszę, że w stopniu niezwykłym posiadam sztukę dobrego czytania. Miałem do niej dar wrodzony i brałem u paru prawdziwych mistrzów lekcje deklamacji, które [...] mogły być [...] z wielu względów użytecznymi na przykład w takiej jak dzisiejsza okazji (D,121).

Sztuka wykorzystana zostaje w funkcji specyficznego zbioru męskich toalet: przyciąga uwagę, jest niezbędna dla stwarzania miłosnego nastroju. Sztuka też zajmuje miejsce wyznań miłosnych. Umieszczają się one, by posłużyć się tu teorią aktów mowy, w sferze aktów perlokucji a nie illokucji²⁴. Bohaterzy, wytwarzając aurę miłosną, nie muszą wypowiadać słów o mi-

łości. We wszystkich sytuacjach, które dzięki przyzwoleniu powodują wyosobnienie kochanków ze świata społecznego, ich przebywanie w pewnej pustce społecznej, bohater udaje illokucje, zawieszając „normalne działanie” reguł odnoszących akty illokucji do świata”²⁶. Strategia miłosna bohaterów zmierza do wciągnięcia bohaterki w „swój” świat, a zatem do wyrwania ich ze świata społecznych norm i stworzenia utopijnej komunikacji poza kontekstem społecznym.

Wyosobnieni, w cichej rozmowie ku sobie przybliżeni, byliśmy jak dwie nuty, przez czarodziejską krainę zgodnie lecące w górę. Tylko moje skrzydła miały tu lot pewniejszy i szerszy, a ona ścigała go łatwo i z rozkoszą. [...] Zdawało mi się [...], że od wszelkiej materii oderwany, razem z duchem jakimś czystym i słodkim wzbijam się w sferę górną, czystą, napojoną czarodziejskimi akordami barw, linii, tonów, że za tą salą wielką, napełnioną szklanym światłem i uroczystą ciszą, ani świata, ani jego trosk, płochości, zepsucia nie ma; że to świątynia kołysząca się na obłokach i w której modli się nas dwoje. Blisko niej stojąc widziałem, że oddech jej był długim i powolnym, i zacząłem zupełnie razem z nią oddychać. Myślałem, że z jednej czary i jednostajnymi haustami pijemy szczęście [...] (D, 82—83).

Strategia ta ostatecznie ma na celu uniknięcie słowa-zobowiązania. Unikom bohaterów podporządkowana zostaje taktyka retardacji. Taki właśnie retardacyjny charakter mają słowa-dwuznaczniki, słowa, które winny odsyłać do miłosnego wyznania, ale nie mają być nim w swym semantycznym uposażeniu. To zarazem słowa, „wyciszane” w komunikacji intymnej, pojawiające się tylko w autokomunikacji. Posłużmy się przykładem z *Bez dogmatu*.

Była chwila — pisze Płoszowski — że miałem na języku: Jeśli mi czego brakuje, to chyba ciebie, moja Anielko najdroższa! — ale jakiś strach, jak mówi Homer, pochwycił mnie za włosy. Nie strach przed nią, tylko przed tą klamką, która mogła zapaść (B, 47).

Spośród myślanych słów bohatera do komunikacji nie przedostaje się żadne. Płoszowski mówi:

Jesteś pocziwe i kochane stworzenie, o mnie zaś nie troszcz się, bo mi nic a nic nie jest... Prócz tego, ty jesteś gościem w Płoszowie i ja to powinienem się troszczyć, żeby ci było dobrze (B, 47).

Szczerłość odesłana zostaje tu do autokomunikacji, w komunikacji intymnej następuje osłabienie deklaracji miłosnej i sprowadzenie jej do dobrych manier. Bohater wycofuje się poza barierę etykiety.

Eufemizmy, cechujące komunikację intymną, są przejawem asekurantwa ze strony bohaterów, ucieczką przed wiążącym ich słowem. Ale nie tylko. Motywacji braku wyznania miłosnego można przecież szukać w niezgodności występującej między atrybucją bohatera a istotą deklaracji miłosnej. Słowa: „kocham cię” są niestopniowalne, bez odcieni, stoją na zewnątrz „teatru słowa”, są wreszcie słowami antydwuznacznymi. W oczywisty sposób stoją w sprzeczności ze strategią retardacyjną (opartą na dwuznacznikach) komunikacji intymnej i, co ważniejsze, z „bezwolnością” bohatera, skoro słowa: „kocham cię” w myśl teorii aktów mowy) nie są symptomem, ale działaniem. Bohater, nie chcąc podejmować działania, równoznacznego w świecie bohaterki z zobowiązaniem, wypełnieniem umowy kontraktowej, skazany jest na eufemistyczne słowo, na kontemplację, pasywizm, rolę — czyli działanie udawane.

Przez czyje usta — pisze Barthes — nie może przejść kocham, ten skazany jest na wysyłanie licznych znaków miłości, niepewnych, wątpliwych jej oznak, dowodów, westchnień. Musi on poddać się interpretacji, jest zdominowany przez nadrzędną instancję znaków, nie mówi wszystkiego, jest zatem niewolnikiem mowy, bo jako niewolnik nie może powiedzieć wszystkiego²⁶.

Bohaterzy powieści o „wieku nerwowym” z chwilą symulacji ról społecznych zostają zniewoleni przez mowę, aktorstwo na uwodzicielskiej scenie, jest również ceną płaconą za ucieczkę od słowa-działania, słowa w konsekwencji ustanawiającego rolę społeczną.

Rozłaka

Płoszowski wyjeżdża z Płoszowa, powiadomiony telegramem o chorobie ojca; Tadeusz Rodowski udaje się na wycieczkę w góry; Jerzy Rymsza jedzie do miasta, by opłacić pobyt ojca Cezaryny w szpitalu obłąkanych; Granowski w pogoni za Seweryną, która uciekła z Warszawy, trafia w sąsiedztwo Krasowiec — do Mirowa. W trakcie rozłaki bohaterzy wracają do „siebie”: Płoszowski spędzi czas w Rzymie, a później w nadmorskiej willi Davisów, których poznał przed śmiercią ojca, Rodowski odnajdzie na górskich szczytach swą wymarzoną samotnię, Rymsza — student medycyny — znajdzie się na powrót w wielkim mieście i w szpitalu, Granowski w Mirowie zastanie miniaturę Warszawy („Towarzystwo [...], ubiory pań [...], forma powitań i rozmów mogły mi dać złudzenie, że ani krokiem nie ruszyłem się z wielkiego miasta” (D, 145)).

Początek sekwencji „Rozłaka” pojawia się bez motywacji, na zasadzie *deus ex machina*. Wydaje się ona jednak konieczna z punktu widzenia całości, jako umotywowanie wcześniejszych i następujących po niej sekwencji. Znajduje swe uzasadnienie ze względu na retardacyjny charakter uwodzenia. Może być czytana jako znaczące „wejście” autora, który w ten sposób na własny rachunek przerywa — nieprzerywalną, z punktu widzenia programu bohaterów (którzy chcą uwodzić bez końca), sekwencję „Miłość”. Przedstawione

w niej powtórne przekroczenie granicy przestrzennej przez bohatera stwarza możliwość prezentacji świata bohatera, sugerowanego dotychczas w autokomunikacji. Wraz z wejściem w ten świat rozpoczyna się nowy rozdział aktantów: miejsce społecznego nadawcy z poprzednich sekwencji zajmuje nowy nadawca (antynadawca) reprezentujący „wielki świat” i jego reguły, bohaterkę zastępuje niekiedy rywalka (antybohaterka), która przykuwa teraz uwagę bohatera. Żelaznym motywem sekwencji „Rozłąka” jest zdrada. Wchodząc na powrót w swój świat bohaterzy podlegają wszystkim jego regułom. Z punktu widzenia zakazów, które ograniczały swobodę indywiduum w tradycyjnym świecie bohaterki, „wielki świat” bohatera przedstawia się jako sfera wolności.

Wszędzie gdzie indziej — mówi Płoszowski — gdy na zamężną kobietę pada podejrzenie, że należy do kogo innego, cały świat urządza na nią jedną wielką obławę [...]. Tu przeciwnie: panuje taka cześć dla miłości, że wszyscy stają natychmiast po jej stronie i poczynają spiskować na korzyść zakochanych (B, 95).

Wyzwoleniu podlega tu przede wszystkim sfera ciemnych i mrocznych sił, instynktowa i popędowa natura człowieka. W świecie antynadawcy dominują jednostkowe pragnienia, uwolnione spod społecznej presji i cenzury. Miast miłości króluje flirt i zmysłowe pożądanie, dbające zaledwie o gustowną oprawę.

On prend son plesir ou on le trouve et tel qu'on le trouve — wyznaje Granowski — a oprócz tego pewne wpływy wewnętrzne, rzecz mogę, atmosferyczne, bo składały się na nie rzeczy tak subtelne jak stopień światła w pokoju, odrobina perfumy w powietrzu, lekki szelest muślinu itp., sprawiały na mnie pewien rodzaj wrażeń zupełnie nieprzepartych. Przyzwyczajenie! Historia pijaka czującego unoszącą się w powietrzu odrobinę alkoholu (D, 147).

W *Ad astra* ambicje naukowe zastępuje wola mocy, która chce tworzyć wartości nie dla świata, ale poza społeczeństwem. Zamiast — jak w *Bez dogmatu* (Laura) i w *Dwóch biegunach* (pani domu w Mirowie) — realnej rywalki mamy tu do czynienia z alegorią spełniającą rolę antybohaterki.

Czułem w sobie nadmiar myśli — mówi Rodowski — pełnię siły do jej dźwignięcia, pojąłem, że ona jest moją kochanką, i że chce być kochanką jedyną (A, 180).

Przeciwniczkę Cezaryny z *Wieku nerwowego* stwarza wyobraźnia Rymszy, podrażniona widokami z domu obłąkanych i przysłuchiwaniem się sprośnym anegdotom.

Zepsucie, o które nieraz, i to nader blisko, otarłem się w wielkim mieście, pozostawiło we mnie liczne ślady. I oto teraz, świadomość tego zepsucia w rozgorączkowanej mojej wyobraźni przybrała przesadne rozmiary (W II, 62).

Świat symbolizowany przez „nerwowość” (*W wieku nerwowym*), „potęgę pierwotną i niewyczerpaną” (A, 179; *Ad astra*), „pogańskie natury, wysoce artystyczne i zmysłowe” (B, 87; *Bez dogmatu*) wydobywa z bohatera te wszystkie cechy, które ukrywał przed autorytetem nadawcy społecznego w obcym dla siebie świecie bohaterów, a także przed nimi samymi.

Ponaglenie

Ponaglenie odsyła bezpośrednio do umowy społecznej, przypomina bohaterowi o jej warunkach. Jeśli bowiem przyzwolenie sankcjonowało komunikację intymną bohatera, pozwalało na „mówienie”, „wyznanie”, to ponaglenie zmierza do wydobywania od bohatera słowa oficjalnego: pozytywnego zamknięcia kon-

traktu. W *Bez dogmatu* ciotka wysłała list do Płoszowskiego, przebywającego we Włoszech, w którym niedwuznacznie powiadamia go o konkurencie i możliwości wyjścia Anielki za mąż, oczekując od niego w odpowiedzi deklaracji; przymuszonym do decyzji czuje się Rodowski z chwilą przybycia do Giessbach krewnych Henryki.

„Ponaglenie” to sekwencja ruchoma, może pojawić się wielokrotnie, również w trakcie sekwencji „Miłość”.

Zerwanie

Odpowiedzią bohatera na ponaglenie nie są oświadczenia, ale zranienie bohaterki. Przymuszony do jednoznacznej deklaracji, odkrywa przed nią cechy, które ujawnione zostały wcześniej w powieści, podczas rozłąki. Płoszowski, odpowiadając nonszalancko na list ciotki: „życzę panu Kromickiemu szczęścia z panną Anielką, a pannie Anieli z panem Kromickim” (B, 102), odkrywa, że nie kocha Anielki i nie ma zamiaru się żenić. Rymsza po powrocie z miasta z okrucieństwem opowiada Cezarynie swe wrażenia z pobytu w szpitalu dla obłąkanych i spotkania z jej ojcem ujawniając sadyistyczne i „nerwicowe” skłonności, które maskował optymizmem. Obraża jej godność i dumę, oskarżając o narzucanie się z miłością. Hrabia August i Rodowski, wyjeżdżając dają świadectwa obojętności i niezaangażowania emocjonalnego. Zranienie jest konsekwencją rozłąki. W świecie bohatera nie ma przecież miejsca na miłość. Miłość traktowana jest bowiem albo jako naruszenie społecznego statusu bohatera (Rodowski w bezwzględny i całkowity oddaniu się w służbę wiedzy nie znajduje miejsca na „pragnienie życia po-

spolitych gromad" (A, 179), intelektualiscie nie przystoi rola kochanka czy meza) albo tez naruszenie psychologicznego wizerunku jego osobowosci: bohaterzy nie uwazaja sie za zdolnych do miosci, zakladajac, iz jest ona pewnym stanem ducha bez doswiadczen, stanem niewinnosci i dziewiczosci serca. Miosc wykluczona byc musi tym bardziej z biografii „nerwowca”.

Zakladajac swa „nerwowosc” jako pewnik, bohaterzy umieszczaja sie poza kregiem tych, ktorzy doswiadczaia miosci, a co za tym idzie — negatywnie odpowiadaja na pytanie, zgodnie zreszta z sugestia owczesnych fizjologow, „czy nerwowcom wolno sie zenic?”.

Zranieniu towarzyszy sciaganie maski, ujawnianie gry. Przed bohaterkami odkrywa sie jej reguly: stawka byla w niej wartosc falszywa: nie miosc, ale flirt, nie zdrowie, ale „neuroza”. „Czy ja z pania zrobilem kontrakt — pyta falszywie Rymsha — ze bede mowil zawsze z wiara, z mioscia i z nadzieja” (W II, 68). Ujawnienie gry w oczywisty sposob prowadzi do zlamania porozumienia intymnego, ktore z woli samego bohatera mialo wspierac sie na szczerości: wlasnie na dyskontowanych przez bohatera *Wieku nerwowego* wartosciach: wierze, nadziei i miosci. Przyznajac sie posrednio do podstepu wobec partnerki, bohater wycofuje sie w oficjalnosc i konwencjonalnosc. Poza obojetnosci, wyrazajaca sie w nienagannych manierach albo w cynicznym i lekcewazacym stosunku do bohaterki, podwaza zalozenia komunikacji intymnej; bohaterzy zachowuja sie tak, jakby nie byli uczestnikami sekwencji „Miosc”.

Zranienie mozna interpretowac jako zerwanie kontraktu ze strony bohatera, w kazdym razie ma ono charakter prowokujacy zerwanie. Nie ma jednak tej mocy, co odrzucenie kontraktu przez bohaterki. Aniel-

ka nie przyjmuje propozycji Płoszowskiego, aby odłożyć termin ślubu z Kromickim; Cezaryna, obrażona, przerywa rozmowę z Rymszą; Zosia wychodzi za mąż; Seweryna sugeruje niemożność wzajemnego porozumienia, zawsze gdy dochodzi do konfliktu racji i stanowisk.

Chwilami, pomimo woli i nawet wbrew woli — relacjonuje Granowski — wybuchał pomiędzy nami spór zawsze krótki, bo przecinany zniechęceniem obustronnym i obustronnym przekonaniem o jego zupełnej bezowocności (D, 252).

Sekwencja ta w *Dwóch biegunach* rozciąga się na całą powieść. Między bohaterami istnieją tak poważne różnice, dotyczące wartości społecznych, etycznych, moralnych, iż konflikt, sprowadzony w pozostałych powieściach do jednej sekwencji, tutaj daje o sobie znać wzdłuż całej fabuły. Wynika to również z tego, że bohater nie maskuje w istocie swoich przekonań.

Zerwanie komunikacji intymnej przez bohaterkę i odrzucenie bohatera następujące po zranieniu ma charakter kontraktowy zakazu, który powinien być przez niego przyjęty. W zasadzie romans psychologiczny realizowany w tej części powieści mogłaby zakończyć sekwencja „Zerwanie”. Mielibyśmy wówczas typową romansową historię o uwodzeniu, zakończoną ucieczką bohatera, z chwilą gdy zobligowany został do jednoznacznej deklaracji. Cytat donżuańskiego motywu nabrałaby tu co prawda nowych cech, które wyrażałyby się w modnej dla końca wieku „neurotycznej” motywacji zachowań bohatera (motivacji wziętej z autokomunikacji i, jak pamiętamy, maskującej właściwą istotę ucieczek, zranień, zerwań), jak i w charakterystycznym dla ówczesnej literatury temacie: Nietzscheańskiej woli mocy (*Ad astra*). „Uwewnętrzzenie” przeszkody z kolei odpowiadałoby zapotrzebowaniu krytyków i pisarzy na nowatorski i oryginalny, zatem nie

tradycyjny, typ powieści, zapotrzebowaniu wyrażanemu przez pisarzy w licznych listach do przyjaciół²⁷. Oczekiwania na psychologiczny romans, który w literaturze polskiej miał, zgodnie z opiniami ówczesnych krytyków i historyków literatury, jedynych przedstawicieli w osobach Ludwika Sztyrmera i Narcyzy Żmichowskiej zostałyby w ten sposób spełnione. Skoro jednak autorzy wszystkich powieści o „wieku nerwowym” nie wykorzystują takiej właśnie możliwości ich finalizacji, sądzić można, iż nowatorskiej tendencji podporządkowany został jakiś ważny zespół przeświadczeń światopoglądowych i ideowych, dla którego ramy części pierwszej były za ciasne i ograniczające.

4. SCHEMAT FABULARNY. CZĘŚĆ DRUGA POWIEŚCI

Porządek sekwencji w drugiej części powieści koresponduje z układem części pierwszej, co uwypukla przekształcenia i zmiany relacji między głównymi bohaterami, które teraz następują. Tak więc „Przyjazdowi” z części I odpowiada „Powrót” w części II; „Przyzwoleniu” — „Odnowienie”, „Miłości” — „Deprawacja”, która jest największą i najważniejszą sekwencją tej części fabuły.

Powrót

Pomiędzy kończące część pierwszą „Zerwanie” finalizowane wyjazdem bohatera (*Bez dogmatu, Hrabia August, Ad astra*) bądź chwilowym oddaleniem się (*W wieku nerwowym, Dwa bieguny*), a sekwencją „Odnowienie”, umieszczona zostaje jeszcze jedna dys-

junkcyjna sekwencja: „Powrót”, Płoszowski, po długiej, bez mała rok trwającej włości, przyjeżdża odwiedzić ciotkę; hrabia August przybywa do Warszawy, gdzie spotyka Zosię, Granowski jedzie do Krasowiec („powraca” do świata Seweryny); Rymsza, który nie wyjeżdżał nigdzie, „śledzi” Cezarynę, szukając dogodnego sposobu i miejsca do nawiązania z nią na powrót dialogu. Te powroty-przyjazdy bohaterów nie są jednak tożsame z wcześniejszymi, dokonywanymi już przez nich, przekroczeniami granicy przestrzennej. Świat bohaterów nie jest już bowiem tym samym światem: panuje w nim względna równowaga, zlikwidowany został „brak”, który cechował go w momencie pierwszego przyjazdu bohatera: Zosia i Anielka wyszły za mąż, Cezaryna jest już zdrowa — zniknęły symptomy apatii, Seweryna zdobyła potrzebny jej zestaw lektur i uzyskała porady agronomiczne, choć nadal samotnie trudni się prowadzeniem gospodarstwa.

Odnowienie

Nowa sytuacja w świecie (szczególnie wyrazista w takich powieściach, jak *Hrabia August* i *Bez dogmatu*: małżeństwa bohaterów) wyraża się również poprzez nowy typ umowy społecznej, zawieranej między bohaterem i społecznym nadawcą (świat bohaterów), regulującej na powrót kontakty między parą głównych bohaterów. Umowę tę, analogiczną do przyzwolenia, różni jednak od niego zakazowy, a zatem silniejszy od nakazowego, charakter kontraktu. Płoszowski przywitaniem Anielki, „Daj mi rękę, siostrzyczko kochana...” (B, 173), manifestuje wobec otoczenia i rozmówcy znajomość nowych warunków, a akcentując więzi pokrewieństwa („siostrzyczko”) daje świadectwo

akceptacji zaistniałego stanu rzeczy i podporządkowania się nowemu układowi.

W powieściach, takich jak *Dwa bieguny* czy *W wieku nerwowym*, w których zerwanie komunikacji intymnej nie pociągało za sobą zerwania kontraktu, odnowienie odnosi się tylko do porozumienia intymnego między bohaterami: Jerzy Rymsza na przykład przeprosza Cezarynę za swe zachowanie, motywując je rozdrażnieniem po męczącej podróży, i otrzymuje przebaczenie. Jednakże w *Dwóch biegunach* można doszukiwać się nowego kontraktowego układu. Sugestia taka powstaje w związku ze specyficzną, bo zakazową, również z punktu widzenia bohatera, semiotyzacją przestrzeni domu w Krasowcach: „umeblowanie z epoki wniknięcia do Polski pierwszych brząsków cywilizacji. Nic miękkiego ani wypieszczonego, nic, co by świadczyło o guście wybrednym albo zamięłowaniu w wygodzie i wesołości” (D, 193), buduar Seweryny nie przypomina „zacisznego gniazdka”, a „przybytek niewieścich zajęć i dumań”, zamiast perfum i zapachu heliotropu „przenikają woń mięty i macierzanki”, zapachy „dzikich ziół i kwiatów” (D, 205). Zarówno akcesoria otaczające bohaterkę jak i zharmonizowana z nimi stara służa Bohusia, opiekunka domu i powiernica Seweryny, nie tylko nie sprzyjają zwolennikowi flirtu — Granowskiemu, ale strzegą zwyczajów domu, zakazują sprzeniewierzenia się wartościom kulturowym w jego przestrzeni.

Deprawacja

W pierwszej części powieści przeciwnikiem i „szkodnikiem” romansu był bohater. Przeszkoda tkwiła w nim samym, w jego subiektywnym prze-

świadczeniach o niezdolności do miłości („nerwowość”), bądź też w świadomych wyborach, odrzucających miłość jako jeden z „gorszych”, mniej wzniosłych od innych (nauka) sposobów realizacji swojego „ja”.

W drugiej części powieści przeszkoda nie tkwi już w bohaterze lecz umieszczona zostaje poza nim w świecie romansowych partnerek. W *Hrabim Auguście* i *Bez dogmatu* małżeństwo bohaterek wprowadza na scenę rywala; przeszkodą, jaka staje przed „nerwowcem”, nie jest wszak — mimo podobieństw do schematu trójkąta — mąż, ale wierność małżeńska żony. Romansowaniu Granowskiego z *Dwóch biegunów* przeszkadza wierność Seweryny — Krasowcom i podjętemu w nich społecznikowskiemu działaniu. Dla Rymszy z *Wieku nerwowego*, który odsłonił się jako „nerwowiec” i historyk, przeszkodą okazuje się wierność Cezaryny jego wizerunkowi — zdrowego optymisty i silnego człowieka — wizerunkowi, jaki tworzył starannie w pierwszej części romansu.

Nie ma znaczenia, czy powieść „materializuje” rywala ²⁸ (*Bez dogmatu*, *Hrabia August*), albowiem przedmiotem walki bohaterów nie są osoby, ale uwewnętrznione wartości, których reprezentantkami i zarazem wcieleniami są bohaterki.

Powiedzieliśmy wcześniej, że sekwencja „Deprawacja” koresponduje z sekwencją „Miłość” z pierwszej części powieści. Jeśli jednak tam strategia uwodzenia polegała na tym, iż bohater działał podstępnie wobec partnerki romansu, która nie była świadoma jego prawdziwych intencji i zamiarów, to jego taktyka w części drugiej, nazywana tu deprawacją, wyraża się w ściąganiu maski, w wymuszeniu na bohaterce współuczestnictwa w „grze”. Nakłanianie jej poprzez stwarzanie dwuznacznych sytuacji, do naruszania reguł (wierność wobec uznanych przez siebie wartości), których sama

jest strażniczką, to bez wątpienia objaw patologii bohatera. Płoszowski, który w sytuacji przyzwolenia milczał, nie wypowiadając słowa wyznania, w nowym, zakazowym układzie wielokrotnie je powtarza czyniąc tym samym z Anielki-słuchaczki swą współniczkę. Rymsza, który wcześniej ukrywał swą „nerwowość”, zobowiązał się do miłości, teraz epatuje neurozą i bezustannie podważa albo wartość uczuć Cezaryny, albo też swoją do niej miłość („Tak, pewnie, że cię kocham — perwersyjnie wyznaje Cezarynie — dostaję palpitanie, gdy cię ujrzę z daleka; nudzi mi się bez ciebie... [...] Miłość traktuję jak potrzebę moich nerwów... ot i wszystko” (W II, 90)), odsłaniając tym samym „chorobliwy”, dwuznaczny charakter ich wzajemnych kontaktów.

Taktyką deprawacji, pomimo ściągnięcia przez bohatera maski, rządzi prawo kontrastowych i sprzecznych zachowań. Raz stwarza on wobec bohaterki iluzję podporządkowania się zakazowi, innym razem zaprzecza jej: przechodzi od akceptacji zakazu do jego naruszenia. Opór Anielki, odrzucenie przez nią słów wyznania, powoduje pozorowanie zgody Płoszowskiego na zaistniały stan rzeczy, czego wyrazem ma być proponowany przez niego albo zmistyfikowany układ „braterskiego” porozumienia, albo też idealny związek miłosny na wzór Dantego i Beatrycze. Płoszowski zapewnia wówczas Anielkę: „będę cię tak kochał, jakbyś już umarła i jakbym kochał twoją duszę” (B, 358); Anielka staje się jego „żoną duchową i wierną” (B, 359). Podobnie między przeciwieństwami rozgrywa się komunikacja bohaterów powieści Belmonta: „[...] miłość [...] — streszcza Rymsza — składająca się z szeregu moich upadków i jej przebaczeń, była [...] mieszaną atmosferą rozkoszy i goryczy” (W II, 92).

Deprawacja, łagodnie nazywana przez Płoszowskiego „dyplomacją uczucia” (B, 228), ma swoistą drama-

turgię. Ostatecznie chodzi tu o to, by wciągnąć bohaterkę w swój świat, by zarazić ją poglądami, wartościami spoza jej świata. W tym celu Płoszowski opowiada Anielce z aprobatą zmodyfikowaną historię o rozwodzie Koryckiej, która ma ją przekonać o „prawach i obowiązkach wypływających z uczucia” (B, 242), zestaw romansów danych jej do czytania winien z kolei oswoić ją z „liberalizmem uczuć i myśli” (B, 248). Zarazanie jest zatem procesem powolnego łamania woli bohaterek. Współuczestnictwo w „grze” rani je i upokarza: stają się bowiem rzeczywistymi, choć przecież mimowolnymi uczestnikami „zmowy”.

Nauczyła się znosić upokorzenia ode mnie — referuje, swoiście fabularyzując charakter deprawacji, Jerzy Rymsza — dręcząc ją, przywiązałem ją do siebie jeszcze mocniej, potrzebowała prawie moich wyrzutów; zaraziłem ją moim zdenerwowaniem (W II, 92).

Dwuznaczność sytuacji znajduje swój wyraz w poczuciu wstydu. Wstyd wywołuje w Anielce każdorazowe wyznanie Płoszowskiego, albowiem zmusza ją do nieszczerzej, kłamliwej komunikacji z otoczeniem: ciotką i matką, wymaga od niej ukrywania przed światem „tajemnicy”, której sama wewnątrznie nie akceptuje. Wstydzi się również Cezaryna, pod wnikliwymi spojrzeniami przechodniów, obserwujących codziennie jej przechadzki po parku z Rymszą, kryje się bowiem właściwe rozwikłanie jej tajemnicy: miłości bez perspektyw, romansu bez końca.

Ostatecznym celem walki (deprawacji), podjętej przez bohatera i przedstawionej w tej części fabuły, jest przekonanie, zmuszenie, zniewolenie bohaterek do zdrady. W *Hrabim Auguście* Zosia, szczęśliwa i wierna, ma ujawnić, iż jest nieszczęśliwa i zdradzić męża; Anielka w *Bez dogmatu* winna zgodzić się na rozwód; w *Wieku nerwowym* bohater, chcąc zarazić „nerwowo-

ścią” Cezarynę, zmierza, by odebrać jej optymizm i wiarę w jednoznaczny system wartości, zepchnąć ponownie w „noc rozpaczy”. Motyw zdrady najsilniej akcentowany jest w *Dwóch biegunach*. Cała powieść Orzeszkowej w zasadzie oparta jest na schemacie deprawacji. Bohaterem kieruje przeświadczenie, iż aby zyskać Sewerynę musi przekonać ją do wyższości „swoich” cywilizacyjnych wartości wobec „dzikiej” przestrzeni Krasowiec. Walka toczy się tu o ideały społeczne Seweryny, które — według „retoryki” bohatera — należą do „królewskiego smutku” i „państwa tragedii” (D, 256). To stylistyczne nacechowanie przestrzeni bohaterki podwyższa niejako, w kontekście pozostałych powieści, rangę jej oporu, stwarza nową jakość, skoro dom w Krasowcach staje się metaforą domu-ojczyzny.

„Deprawacja” w *Ad astra*

Schemat „Deprawacji” obejmuje też całość *Dwugłosu* Orzeszkowej i Romskiego (Garbowskiego). Fabularny odpowiednik pierwszej części pozostałych powieści został tu „wsunięty” w korespondencję Seweryny i Rodowskiego (romans z Henryką w Giessbach). „Trzecim” głosem jest w *Ad astra* personalna narracja uzupełniająca — na początku i w momentach kulminacyjnych — wiedzę czytelnika o to, co korespondencja ukrywa. Taki układ wnosi element swoiście dramatyczny w „rozmowę” postaci, pozwalając śledzić nie tylko rozwój konfliktu między głównymi respondentami, ale także jego odbicie w przeżyciach wewnętrznych każdego z nich z osobna. Poszerza się zatem pole „psychologicznej” obserwacji, „dwugłos” ruguje bowiem

partykularyzm jednego punktu widzenia, charakteryzujący inne powieści.

Osobliwością fabuły *Dwugłosu* jest zdublowanie bohaterki: dziewczęcą Henrykę z części pierwszej zastępuje w części drugiej działająca zrazu w jej imieniu (choć nie jest to w korespondencji ujawnione) dojrzała Seweryna. Gdy wymiana listów nabiera charakteru korespondencji miłosnej, Seweryna z rzeczniczki Henryki przekształca się w jej rywalkę. W finale Henryka powraca na scenę — już ukształtowana przez Sewerynę — z przejętym od niej systemem wartości. Zamiana bohaterek, poza tym, że stwarza okazję do dramatycznego konfliktu w duszy Seweryny, daje intelektualistcie Rodowskiemu godniejszą od Henryki partnerkę w starciu racji i poglądów, które stanowi trzon ideologiczny powieści.

Korespondencja podporządkowana jest swoistej dramaturgii. Wzajemne ideowe „przeciąganie się” bohaterów w swoje „światy” tworzy linię napięcia, która wznosi się aż do osiągnięcia punktu kulminacyjnego. Rozpoczyna tę osobliwą fabularyzację „zdarzeń psychicznych” proces rozpoznawania przez bohaterów swych racji i stanowisk. Wzajemne poznawanie ma tu wszystkie znamiona „walki”. Ortodoksyjny scjentyista, nie znajdując w swym utylitarnym systemie etycznym (którego źródła tkwią w wyznawanym przezeń przyrodniczym monizmie) miejsca na indywidualne poświęcenie, ofiarę i cierpienie jednostki w imię ideału, walczy, by „pozytywna trzeźwość, a z nią wiedza i prawda” odniosły w Sewerynie zwycięstwo nad jej „marami ofiary i zasługi” (A, 47). Sceptyk i agnostyk zachowuje jeden niewątpliwie pewnik: dogmat rozumu.

Tę pierwszą fazę wymiany listów przerywa Seweryna w chwili, gdy ujawnione różnice poglądów nie rokurują wzajemnego porozumienia. Milczenie bohaterki

przybiera charakter zakazu, którego Rodowski jednak nie akceptuje. Prowadzi swój listowny monolog nadal, opowiada, dotychczas niechętny wspomnieniom, swą przygodę z Henryką, spełniając tym samym wcześniejsze życzenie Seweryny. Brak reakcji z jej strony (odpowiednik przeszkody) podsyca w nim pragnienia miłosne. Pierwiastek uczucia wprowadzony w „świat” rozumu rodzi sceptycyzm wobec absolutyzacji poznania intelektualnego, podważa dotychczasowe przekonanie bohatera o wyłącznej roli intelektu w egzystencji jednostki i zbiorowości.

Marzenia o miłości ustępują pod wpływem kontaktu bohatera z własnym „dziełem”, które otrzymuje w postaci książki właśnie w momencie erupcji uczucia. Wiara w siłę rozumu odżywa tym razem ze zdwojoną mocą, przeradzając się w uzurpatorskie gesty boskiego panowania nad światem.

Seweryna, łamiąc zakaz dany sobie samej, nawiązuje ponownie korespondencję, przerwaną z własnej woli. Skłaniają ją ku temu zarówno altruistyczne pobudki niesienia pomocy ofierze „hipertrofii myśli” i woli, jak i nadzieje, iż edukacja Rodowskiego ma szansę powodzenia.

Uświadomione przez Sewerynę miłosne pragnienia rodzą konflikt między lojalnością wobec Henryki a własnymi marzeniami o miłości. Próba wyjścia z niego jest ponowiony zakaz. Seweryna wycofuje się z roli ewentualnej rywalki Henryki, podkreślając w listach ideowy, nie zaś romansowy charakter dialogu. Zakaz nie ma tu jednak znaczenia ostatecznego wyboru. Niezdecydowaniu Seweryny towarzyszy, i w jakimś sensie je współtworzy, niepewność co do zasadności wyznawanych dotychczas ideałów. Dzieło Rodowskiego, które teraz trafia do jej rąk, zaraża ją obcym „światem”. „Kiedy zamknęłam książkę, zdawało mi się, że ośle-

łam i że już nigdy na świat spoglądać nie będę inaczej, jak tylko twoimi oczami" (A, 274). Kryzys światopoglądowy Seweryny wiąże się głównie z przeżyciem „śmierci Boga”. Na tym tle pojawia się myśl, że brat, którego testament wykonywała wiernie i z przekonaniem, „zgorzał na stosie wzniesionym przez pomyłkę”, a „kwitnące jego (życie) połknęła uluda”. Spod pióra Seweryny płyną słowa, które Wyka²⁹ uznał za idealne wcielenie modernistycznego manifestu:

Gdy nie ma woli wyższej, nie ma też i sprzeciwiania się jej ani służenia, gdy nie ma zadania i celu, nie ma też i winy ani zasługi, wzrastania ani malenia, doskonalenia ani upodlania, żadnego odrodzenia... nic! nic! oprócz gotowania mniej lub więcej wykwintnej stawy dla mniej lub więcej kształtnie ulepionych prochów! Tak jest; ale co ja teraz zrobię z bólem, nie tylko swoim, lecz i tym, który naokół mnie jak morze? Po co on? Czy mnie do niego nic? Oblędny wir metamorfozy! Wszystko pod zmienionym światłem przemienia postać i naturę. Słyszać stukanie młotów rozłamujących góry, aby zrównały się z nizinami. W konchach serc z jękiem pękają perły. Ideały kładą się do trumien (A, 279—280).

Moment duchowego załamania Seweryny stara się Orzeszkowa uogólnić, przywołując w tym miejscu słynny *passus* z *Trenów* Kochanowskiego³⁰ (odwołanie do *Trenów* buduje, jak zobaczymy, przesłanie ideowe powieści):

W pomrokę nocy patrząc myślałam o tym tylko co przeminionym i w duchu wołałam: „Gdziekolwiek jest, lituj mej żałości!” Jeśliś jest? Czy jest? A jeżeli nie jest, po co był? O, któż mi to powie? Nikt. Własny duch mi to mówił, pokąd miał dar wiary. A teraz na tym zapytaniu jak na zachwianej osi chwieją się nad przepaścią wszystkie gwiazdy (A, 308).

Rodowski przyjmuje zrazu skutki swych deprawacyjnych działań tonem niemal wzgardliwym, później jednak i on przeżywa gwałtowny regres „woli mocy” i przypływ poczucia winy:

Podkopałem w tobie tajemną moc wytrwania i zatrujęm cię jadem analiz, a nie dałem sił nowych i nie włożyłem w rękę nowego oręża. Zaciążyłem nad tobą postrachem nocy, okrutnej i nieskończonej, a nie umiałem wskazać żadnego świtu. I nie zdołałem dokonać jednej największej rzeczy: przywołać cię do siebie (A, 310).

Poza zamkniętą już korespondencją bohaterów opowiedziana zostaje w trzecioosobowej narracji dalsza faza deprawacji. Niezdecydowanie bohaterki przerywa list kuzynki Idalki, w którym wzywa ją ona do Wiednia, prosząc jednocześnie o radę i pomoc dla zaginionego w górach Rodowskiego. Seweryna, jedyna wtajemniczona w motywy samobójczych intencji Rodowskiego czując się jednocześnie winną wobec niego podejmuje decyzję: wybiera jego miłość dla siebie. Wybór ten jest jednoznaczny ze zdradą wszystkich jej dotychczasowych dogmatów. Buntowi przeciw altruizmowi, ofiarom, wyrzeczeniom towarzyszą myśli wykorzeniające ją ze wspólnoty rodzimej i zbiorowej.

[...] Stała pod chmurą zwątpienia o podniosłości przeznaczeń człowieka, o dalekiej nieraz, lecz niewątpliwej skuteczności jego poddawania się i ofiar [...] (A, 325).

Rodzinny dom zamienia się teraz w grobowiec, a samotność i poczucie wyobcowania ze „swojego” świata wzmagają tęsknotę za „wielkim światem” Rodowskiego, w którym „Piękno i Sztuka” zastępują nieważne teraz Dobro. Przedmiot jej dotychczasowej pogardy: „fraszki świata” (znów pogłos *Trenów*) staje się przedmiotem marzenia. Zdrada bohaterki akcentowana jest tutaj gestem symbolicznym: „[...] podniosła wysoko głowę i wstrząsnęła kajdanami. Opadły z brzękiem podobnym do jęku, który echowo rozległ się po głębiach jej istoty, ale opadły” (A, 329). Wyzwolenie — przez moment trwająca ułuda Seweryny — w rzeczywistości znaczy poddanie się w niewolę niż-

szych popędów i instynktów. Wraz z egoistycznymi pragnieniami w jej świat wkracza destrukcja. Wartości etyczne nie uznają kompromisu. Nie można być etycznym w jednym planie (społecznym) i nieetycznym w drugim (indywidualnym). Stąd też charakter wyboru Seweryny i jego motywacje zaczynają w jednym momencie decydować o jej postawie wobec wszystkich innych wartości. Pierwszy krok w „Zło” rodzi cały szereg kroków następnych.

Deprawacja wprowadza niepokój, reguły walki obce światu bohaterów. W mniemaniu rzeczników walki toczy się ona w imię słusznych wartości, jest afirmacją miłości, spontaniczności uczuć, wolności indywiduum.

[...] Praw natury, praw serca bezkarnie się nie depce — mówi Płoszowski — [...] te prawa są silniejsze od sztucznych etycznych doktryn [...] (B, 152). Na świecie istnieje tylko jedna logika — logika namiętności (B, 156).

Granowski zasadę: „cela ma plait” uznaną za „rękojmię swobodnego i bujnego rozwijania się indywiduum” (D, 119) przeciwstawia kodeksowi Seweryny nazywając go ironicznie: „idyllami”, „archaizmami” (D, 105), „nomenklaturą wartości życiowych” (D, 67). Społecznym, a w każdym razie ponadindywidualnym wartościom, reprezentowanym przez bohaterki, zwolennicy kultu „ja” przeciwstawiają „pogańskie” racje egoizmu (*Bez dogmatu, Hrabia August*), „klerkowski” scjentyzm (*Ad astra*), zhiperbolizowany estetyzm. Żywiołowości, instynktom i zmysłom przyznają prawo bytu tam, gdzie obowiązują nakazy etyczne, skłaniające jednostkę do poświęceń w imię wartości zbiorowych lub ideału doskonałości moralnej.

Walka toczy się, powtórzmy, o „dusze” bohaterów i jest walką z wartościami. Jeśli jednak część pierwsza fabuły ukazywała, iluzoryczną co prawda mediację między bohaterami, której przedmiotem była sztuka, to

część druga niweluje jakąkolwiek możliwość mediacji, dystans między bohaterami pogłębia się. Sztuka mogła służyć wytwarzaniu miłostnego nastroju, estetycznego porozumienia, jednakże „wędrowka po krainie ideału” dla bohaterów zaczynała się i kończyła w przestrzeni doznań estetycznych, była ich naturalnym sposobem bycia w świecie, podczas gdy dla bohaterek stanowiła tylko przejściowe uczestnictwo w świecie. Ich dniem powszednim jest bowiem praktykowanie ideałów etycznych. Wartości etyczne nie znoszą mediacji, występującego między nimi antagonizmu (świat bohatera i świat bohaterki) nie można neutralizować.

Bohaterzy, jak wskazuje na to sekwencja „Deprawacja”, nie podlegają procesowi „zakorzeniania”, nie doświadczają wartości, nie stają się uczestnikami wartości świata bohaterek.

Reguła sekwencji „deprawacji”, w której zachowaniami bohaterów rządzi zasada powtórzenia: przyjmowanie zakazu i odrzucanie go, ponownego przyjmowania i odrzucania itd., odsyła do swoiście zaprogramowanego procesu edukowania bohatera. Łamanie zakazu motywowane jest określonym zespołem przeświadczeń bohatera, zarówno co do wartości, w imię których podejmuje walkę, jak i domniemanych zasad bohaterki. Jej opór i przejściowe wycofywanie się bohatera z walki zmusza go do ciągłych korekt własnego zachowania, a także do rekonstruowania norm, które uzasadniają konsekwentną wierność bohaterek swojemu światu.

Teraz — mówi na przykład Płoszowski kolejny raz odrzucony przez Anielkę — pojmuję, o com się rozbił.

O to, czego zanik czuję w sobie od dawna, o to, czego brak rozkiełznał i wyswobodził wprawdzie moje myśli, ale wniósł zarazem we mnie zaród śmiertelnej choroby i stał się moją tragedią.

O katechizmową prostotę jej duszy.

Teraz zdaję sobie z tego sprawę wyraźnie — może jeszcze nie dość szeroko, bo jestem człowiek tak powikłany, że straciłem zmysł prostoty... Słyszę twój głos, ale cię nie widzę. Wzrok mój duchowy cierpi na pewnego rodzaju daltonizm i nie odróżnia pewnych barw.

Mnie w głowie się nie mieści, jak można każdej zasady, choćby od wieków nie wiem jak uświęconej, nie obejrzeć z obydwu stron, nie rozłożyć jej na części, cząsteczki, atomy, słowem póty nie rozkładać, póki się nie rozsypie w proch i nie da się już złożyć z powrotem.

Anielce w głowie się nie mieści, jak można na zasadę, uznaną za dobrą i uświęconą zarówno przez religię jak i przez ogół ludzi, patrzeć inaczej, niż jako na prawo obowiązujące. Wszystko mi to jedno, czy to jest w niej świadome, czy instynktowne, wyrozumowane własnym umysłem, czy nabyte, dość, że to już dziś weszło w jej naturę (B, 269—270).

Bohaterzy poza rekonstrukcją wartości, których rzecznikami są bohaterki, także zdobywają wiedzę o istocie ich użytkowania. Wyklucza ona relatywne, pragmatyczne i czysto sytuacyjne manipulowanie nimi. Płoszowski, hr. August, Rymsza posuwają się w rozumieniu obcego im świata, jednakże wiedza o jego wartościach pozostawia ich nadal poza jego obrębem: albowiem wiedzieć to nie to samo, co wyznawać, użytkować, praktykować.

Powieści ujawniają charakterystyczną dla końca wieku opozycję między wiedzą a wiarą, intelektem a uczuciem. Intelekt pozwala rozumieć świat, ale wyjałowione w osobniczej, indywidualnej przestrzeni emocje nie pozwalają bohaterom kształtować „wyższych uczuć”: sympatii dla zbiorowości, altruizmu. Mieściły się one przecież w Millowskiej, laickiej doktrynie etycznej pozytywizmu. Przekonanie o niemożności wzbudzenia w sobie „wyższych” pragnień wypowiada, posługując się cytatem z *Kaina* Byrona, bohater *Dwóch biegunów*: „Jestem z rodu aniołów, czy chcesz stać się do mnie podobnym?”, „Widzę twoją moc i piękność,

ale wskazujesz mi rzeczy przewyższające moje siły, chociaż nie przewyższające mojego pojęcia" (D, 5).

Zestawiając obie części fabuły, można powiedzieć, iż pierwszą z nich rządzi logika pożądania, drugą logika wartości³¹. Logika pożądania jest zmienna i zależna od sytuacji, logika wartości jest niesytuacyjna. Pierwsza część uzależnia przebieg wypadków od woli bohatera (od wyboru świata, w których chce zamieszkać), w drugiej przeszkoda wewnętrzna jest w bohaterce — od stabilności jej świata wartości zależy przebieg wypadków. Za tą zasadniczą transformacją fabuły: z logiki pożądania na logikę wartości, kryje się również zmiana optyki powieściowej, choć bohater pozostaje ten sam. „Logika wartości”, tak jak świat bohaterki, ma silną asercję autorską: bohater nie może zatem, zgodnie z aksjologią powieści, naruszyć równowagi w świecie, deprawacja nie może być udana. „Powieść psychologiczna” (pierwsza część) zmienia się w „powieść ideową” — powieść o wartościach.

Utożsamieniu bohatera z „nerwicą” druga część przeciwstawia utożsamienie bohaterki z wartościami moralnymi, obowiązkami społecznymi. Jest to ważna konsekwencja transformacji schematu fabularnego: „nerwowość” uzyskuje tu bowiem doniosły interpretacyjny kontekst. Tworzą go nie tyle wartości epistemologiczne (jak w modernizmie), ile moralne.

5. ZAKOŃCZENIE

O ile wydarzenia omawianych wyżej sekwencji dają się stosunkowo łatwo przyporządkować wspólnemu schematowi, o tyle serie wypadków zamykających powieść, decydujące o wymowie poszczególnych fabuły, a zatem pełniące kluczową dla ich rozu-

mienia funkcję interpretacyjną, są względnie zróżnicowane. Dlatego też omawia się je tu oddzielnie. Zasadniczy wpływ na zakończenia powieści ma rozwój i przebieg sekwencji „Deprawacja”, która je bezpośrednio poprzedza.

W wieku nerwowym

„Deprawacja” w *Wieku nerwowym* zamyka się ucieczką bohatera. Rymsza powraca do Warszawy i kontynuuje studia medyczne, odnosi nawet sukcesy, powoli zapomina o miłości i Cezarynie. Po uzyskaniu dyplomu lekarskiego, nie mogąc się oprzeć tęsknocie, odwiedza Niemirówkę, nie zastaje w niej jednak Cezaryny. Przypadkowo spotkana znajoma informuje go o wyjeździe matki i córki poprzedzonym ciężką chorobą nerwową Cezaryny, której przyczyną była jego ucieczka. Wydarzenia te są opowiedziane w dwóch rozdziałach, z których każdy mógłby pełnić funkcję finału. Retardowanie wygłosu pozwala się domyślać braku zdecydowania autora na wybór ostatniego słowa. Wszak zakończenia, uprzedmiotawiając wakacyjną przygodę Rymszy, konstruują pozytywny program powieści. Bohater, oddalony w przestrzeni i czasie, dokonuje swojej rekapitulacji swych grzechów i win. Po raz pierwszy wykorzystany zostaje, naturalny dla powieści opartej na wspomnieniu, dystans między czasem zdarzeń i czasem wypowiedzi. W zakończeniu zmieniają się kategorie, za pomocą których bohater dokonywał samooceny. Rymsza uciekając sądził, że „tak nakazywała postąpić miłość” (W II, 122) i wypływająca z niej obawa o zarażenie Cezaryny neurozą. Teraz wie, iż „tak nakazywał postąpić egoizm” (W II, 122). To, co utożsamiał z „nerwowością”, okazuje się, w konfrontacji

z rzeczywistymi chorobami nerwowymi, które obserwuje w klinice, tylko chwilowym i przejściowym „zde-nerwowaniem”. Motywacje bohatera lokowane w planie fizjologii („nerwowość”), zostają umieszczone w planie etyki („egoizm”); konsekwentny determinizm ulega neutralizacji. Bohater podejmuje kwestionowaną wcześniej rolę społeczną, podlega więc swoistej resocjalizacji przez pracę zgodnie z wzorami pozytywistycznymi. Dzieje się to mimo woli: praca, która „miała go zabić” zagłuszając tęsknoty miłosne — „uzdrowiła go” (W II, 129). Godząc się na powrót do roli lekarza Rymsza zyskuje także prawo do drugiej z kwestionowanych wcześniej ról społecznych — roli pisarza. Motywacja spisywania wspomnień ma co prawda charakter pragmatyczny (naśladowczy) — „Goethe oddzielił się od swej miłości *Cierpieniami młodego Werthera*” (W II, 131) — jednakże wskazuje, iż warunkiem wejścia w rolę pisarza jest zdrowie moralne. To zapewne pogłos pozytywistycznych enuncjacji przeciw amoralizmowi dekadentów.

Powrót do społeczeństwa manifestuje się odnalezieniem przez bohatera własnej tożsamości, a tym samym akceptacją własnego „ja”. Odbudowanie „ja” w myśl programu powieści możliwe się stało dopiero po opuszczeniu przez bohatera zamkniętego kręgu komunikacji intymnej. Jednakże błędem byłoby w tym przywracaniu bohatera zbiorowości doszukiwać się wiary autora w doskonałość przemiany. Uznanie przez bohatera społecznych wymogów nie prowadzi w oczywisty sposób do likwidacji jego alienacji.

Ostatnim „słowem” powieści jest epilog. Rymsza udaje się do domu obłąkanych na prowincji, gdzie ma objąć posadę lekarza. Napadniętego przez furiata, który zabarykadowuje się z nim w celi, ratuje od śmierci siostra zakonna. Rymsza rozpoznaje w niej Cezarynę, któ-

rażą prosi teraz o wybaczenie krzywdy niegdyś wyrządzonej. Uzyskawszy błogosławieństwo i wskazanie moralne rozstaje się z Cezaryną już na zawsze. Nieprzypadkowo miejscem akcji, realizacji wartości, staje się dla Cezaryny i Jerzego dom obłąkanych, a zatem przestrzeń społecznego azylu, wyobcowania. Ta nietypowa dla literackiej tradycji misja bohaterów — alienacja w „świat” cierpienia — podnosi, co prawda, rangę ich ofiary, ale chyba potwierdza bardziej, niż dyskredytuje pesymistyczną diagnozę społeczną bohatera, jak i reprezentowaną przez Cezarynę wizję rzeczywistości, której nieodłącznym pierwiastkiem jest cierpienie. Jakkolwiek uzasadnienia bohaterów lokują się w innych sferach — Cezaryna widzi w cierpieniu przejaw boskiego planu świata, Rymsza znajduje dla niego filozoficzne motywacje, bliskie schopenhaueryzmowi³² — to jednak jest im wspólne uznanie cierpienia za konieczny składnik egzystencji. Altruizm bohaterów daleki jest od euforii. Przesłanie Cezaryny: „Gdziekolwiek los cię poniesie, pomagaj nieszczęśliwym, nie rachując na własne szczęście” (W II, 139), wyraża pogodną rezygnację — bliższą chrześcijańskiej Caritatis niż pozytywistycznemu utylitaryzmowi³³.

Istotę wyboru Rymszy określa oksymoron „przyjemne cierpienie” (W II, 139) i napisana przez niego po latach odpowiedź na wezwanie Cezaryny:

Korzystam z jej ostatniej rady, pomagam nieszczęśliwym, i... i... jestem szczęśliwy, jak potrafię... jak możebnym jest na tym świecie... szczęśliwym... jak ona! (W II, 139).

Hrabia August

Powieść Mańkowskiego przedstawia swoiste, w kontekście innych powieści o „wieku nerwowym”, rozwiązanie sekwencji „Deprawacja”: udana deprawacja

(Zosia zdradza męża) narusza normę etyczną o wiele drastyczniej. Pociąga to za sobą odmienne gospodarowanie wygłosem powieści, na który składa się w *Hrabim Auguście* rozbudowana sekwencja, związana z porządkiem winy i kary. Narzędziem wymiaru sprawiedliwości o sankcji ewangelicznej okazuje się zdradzony mąż, który mści się na kochanku żony wyzywając go na osobliwy pojedynek. August musi zobowiązać się do asystowania przy narodzinach własnego dziecka. Szok spowodowany wypełnieniem nakazanej roli akuszerki przeradza się w obłęd.

Zanim jednak bohater pozbawiony zostanie świadomości, karany jest wielokrotnie: traci miłość Zosi i widzi jej nienawiść, traci upragniony spokój, popada w niewolę męża Zosi, który go sobie całkowicie podporządkowuje. Osobliwe wymierzanie sprawiedliwości ma zmusić bohatera do zmiany perspektywy samooceny, stając się w ten sposób narzędziem autoedukacji. Hedonista, który spokój („turecki kef” — H, 7) uznaje za najwyższą wartość, ujmuje najpierw zdradę w kategoriach estetycznych i dopiero poddany woli „mściciela” (którą musi sam zaakceptować) uznaje w niej czyn nieetyczny. Przyznaniu się do winy towarzyszy uświadomienie sobie przez bohatera na serio istoty zakazu (otwierającego sekwencję „Deprawacja”); hrabia August wyznaje: „pierwszy raz może w życiu rozumiałem wyraz: «nie można»” (H, 241).

Obłęd Augusta jest metaforycznym odbiciem zinteryoryzowanej winy bohatera, to boży znak karzący za przywary moralne. (Uzasadnienie tego typu lektury znajdziemy z łatwością w powieści. Słowa: „spowiedź”, „rachunek sumienia”, „grzech” i „wina” wchodzi w skład „słownika” bohatera, porządkującego, w finalnej części powieści, jego autokomunikację). Ten aksjologiczny aspekt obłędu bohatera odsyła do koncepcji

„choroby”, żywotnej od czasów chrześcijaństwa, a ze szczególnym zamięłowaniem wykorzystywanej w moralistyczno-psychologicznej literaturze osiemnastego wieku:

Pojęcie choroby jako «tylko» kary przechodzi (wówczas) — pisze Susan Sontag — w koncepcję choroby jako szczególnie stosownej i sprawiedliwej kary. Trąd Krestydy w *Testamencie Krestydy* Henrysona czy ospa Madame de Merteuil w *Niebezpiecznych związkach* Laclosa ukazują prawdziwe oblicza pięknych obłudnic — rewelację do której wspomniane panie nigdy by nie dopuściły³⁴.

Warto wspomnieć, iż podobnym chwytem posługuje się Zola. Autor *Nany* jednak poprzez czarną ospę i „odrażającą śmierć Nany symbolizuje odrażającą śmierć Drugiego Cesarstwa”³⁵. Pod piórem naturalisty zatarty zostaje moralistyczny charakter „choroby” bohaterki. „Choroba” służy diagnozie społecznego procesu. Powieść Mańkowskiego akcentuje moralizm i trudno byłoby się w niej doszukiwać uogólniającej zolowskiej tendencji.

Bez dogmatu

„Deprawacja” jest w *Bez dogmatu* sekwencją otwartą, w której zakaz wywołuje złamanie zakazu, a to z kolei nowy zakaz itd. Teoretycznie ten schemat zdarzeń mógłby się powtarzać bez końca, skoro motywy działania postaci pozostają te same. Aby przezwyciężyć inercję zdarzeń, potrzeba przypadku, który z woli autora zamykałby powieść. Dlatego w finale spiętrzenie przypadków zdradza interwencję autora. Płoszowski, buntując się po raz ostatni, tym razem przeciw macierzyństwu Anielki, wyjeżdża, choruje, po czym ponownie wraca do Płoszowa. Rezygnuje z „walki”, godzi się z sytuacją, poddaje się woli bohaterki. Ten w miarę

stabilny układ narusza samobójstwo Kromickiego i śmierć Anielki. Samobójstwo otwiera możliwość zakończenia powieści happy endem, śmierć Anielki stanowi nagły i niespodziewany zwrot w wydarzeniach. Wykorzystanie chwytu niespodzianki jest charakterystyczne dla gospodarowania przez autora *Trylogii* powieściowymi zakończeniami, jednakże w *Bez dogmatu* pełni funkcję szczególną. Pomiedzy punkty zwrotne wprowadzone zostają autokomentarze bohatera, a przypadki losowe wymuszają na nim zmianę perspektywy samooceny. Samobójstwo Kromickiego, w pierwszym momencie interpretowane przez Płoszowskiego jako nagroda: znak „tajemnego” i „nieodgadnionego” „prawa bytu”, „siły mistycznej”, „która oddaje kobietę najbardziej kochającemu ją mężczyźnie” (B 422), zmienia, w autokomunikacji bohatera, swą funkcję: „Wyrok na nas jest wydany — przeczuwa Płoszowski. Musiałbym być ślepy, żeby nie widzieć, że jakaś siła, mocna jak cały świat, dzieli nas. Kto ona jest i jak się nazywa — nie wiem” (B, 429). Euforyczne słowo „nagroda” wyparte zostaje przez słowo „wyrok”, któremu wraz ze śmiercią Anielki nadany zostaje sens kary. Ten autorski „przymus” — śmierć Anielki — służy naprowadzeniu bohatera na właściwą artykulację własnej winy, w znalezieniu przez niego odpowiedniego słowa samooskarżenia. Pochodzi ono z języka autora, bezpośrednio odsyła bowiem do tytułu powieści. Bohater, oskarżając siebie o „brak podstaw życiowych” (B, 431), wskazuje tym samym na bezdogmatowość jako przyczynę swych życiowych klęsk. W istocie, jeśli posiadanie dogmatu jest równoznaczne ze stabilnym systemem wartości, to zarówno pierwsza jak i druga część fabuły przedstawiała „bezdogmatowca”, który wartości traktował instrumentalnie, wybierając argumenty w zależności od ich chwilowej i okazjonalnej użyteczności ³⁶.

Językiem autora jest język etyczny: jednostka jest wolna, za swe czyny w pełni odpowiedzialna. Ta indeterministyczna optyka autora ruguje z finału powieści fizjologiczną i deterministyczną automotywację bohatera. Warto przypomnieć, że Sienkiewicz zmienił tytuł powieści, dając *Bez dogmatu* zamiast pierwotnego *W pętach*. Tytuł *W pętach* nasuwałby skojarzenia z deterministycznym słownikiem bohatera, tym samym sankcjonowałby jego fatalistyczne uwikłania w „nerwowość”. Tytuł — *Bez dogmatu*, akcentując rozróżnienie między punktem widzenia „autora” i bohatera, jest słowem kluczowym dla domniemanego metajęzyka, który uwalnia „nerwowość” z interpretacji deterministycznej.

Bohater, przyznający się do winy, uznający swą „bezdogmatowość”, pozostaje do końca wierny sceptycyzmowi. Jego „nie wiem”, zarówno życiowe („praktyczne”), jak i metafizyczne, nie wypełnia się wiedzą. Reprezentant Renanowskiego ideału niezaangażowanego widza i ironisty tym razem przyjmuje postawę czynną. Zapowiedź samobójstwa, którą kończy swój dziennik, wskazuje jednakże na niebezpieczny aktywizm auto-destrukcji (potwierdza jednocześnie niszczący i deprawacyjny charakter działań w komunikacji społecznej). Eliminacja „bezdogmatowca” poprzez samobójstwo ze świata społecznego może być czytana jako symboliczny gest wykluczenia ze zbiorowości jednostki, która nie poddaje się edukacji zgodnej z jej wymaganiami.

Dwa bieguny

W *Dwóch biegunach* Orzeszkowa zamyka sekwencję „Deprawacja” rozłęką bohaterów. W monologu Granowskiego, który poprzedza decydującą rozmowę z Seweryną, pada słowo „wyrok”, nawiązujące,

jak się wydaje, do wygłosu *Bez dogmatu*. Skojarzenie obu powieści nie jest przypadkowe — Orzeszkowa wielokrotnie w korespondencji wskazuje polemiczny w założeniu charakter bohaterki *Dwóch biegunów* wobec Sienkiewiczowskiej Anielki. „Pani Orzeszkowa — wspomina Franciszek Godlewski — pragnęła przeprowadzić z Sienkiewiczem korespondencję na temat podobieństwa Zdzisława Granowskiego do Płoszowskiego z *Bez dogmatu*, lecz jej nie odpisywał. Skarżyła się z przykrością: «przemawiam do niego jak dziad do obrazu»”³⁷. Wkładając w usta Płoszowskiego słowo „wyrok” Sienkiewicz sugeruje działanie karzącego losu, który przez śmierć Anielki dosięga bohatera, wymierzając sprawiedliwość metafizyczną. Orzeszkowa natomiast wykluczając przypadek zmusza bohaterów do świadomego wyboru:

Czułem coraz mocniej — mówi Granowski — że dziś, tego wieczora zapaść musi wyrok na jej i moją przyszłość. [...] Trzeba wybierać [...] Ale czyż sam jeden wybierać miałem (D, 254).

Słowo „wyrok” akcentuje ludzką wolę, która kieruje ostatecznymi decyzjami bohaterów (inaczej u Sienkiewicza, gdzie działa zbiór przypadków).

Wyboru dokonuje Seweryna: odrzucając miłość, za którą kryje się zdrada wartości afirmowanych przez nią w całej powieści wielokrotnie. Bohaterka *Dwóch biegunów* wie, że skuszona „światem” Granowskiego stanie wobec groźby zerwania więzi ze „światem” Krasowiec: narzuca sobie ascezę, która jest ceną wierności ideałom. Seweryna uosabiająca pozytywistyczne, ale przecież i chrześcijańskie cnoty, w tym sensie w jakim pojęcia ofiary i poświęcenia mieszczące się w Millowskiej doktrynie etycznej mają swe źródła w chrystianizmie³⁸, jawi się jako wyznawczyni i męczennica nowej religii, która znajduje swe gorzkie szczęście w służbie dla powiększenia szczęścia innych.

Nawiązanie do sytuacji komunikacyjnej, która otwiera *Dwa bieguny*, sygnalizuje właściwe zakończenie powieści. Rozziew między czasem zdarzeń a czasem wypowiedzi zatarty w środkowej części (narracja ma cechy wypowiedzi dziennikowej: akcentuje równoczesność zdarzeń i przeżyć opowiadającego) podlega w finale swoistej funkcjonalizacji. Bohater — tym razem z punktu widzenia dwudziestoletniego doświadczenia — bilansuje swe życowe korzyści i straty. „[...] Niczego nigdy mi nie brakowało — zwierza się synowcowi — oprócz szczęścia” (D, 264). Poczucie zmarnowanego życia towarzyszy temu osobliwemu rachunkowi sumienia, który głównym przedmiotem czyni postawę bohatera wobec powinności społecznych. Wyznanie tak zostało sformułowane, że uzyskuje charakter samooskarżenia zbiorowego tych wszystkich, którzy mając możliwość nie wzięli udziału w pozytywistycznym budowaniu nowego społeczeństwa:

Od czasu pewnego słyszę, rozlegające się tu, tam, ówdzie zapytania: „Dlaczego na drodze, którąście przeszli, pozostały takie nikłe, płytkie, prawie żadne ślady”? (D, 265).

Spóźnionemu zrozumieniu własnej winy („po raz drugi żyć nie można” (D, 265) — brzmi ostatnie zdanie książki) towarzyszy zmiana adresu słowa „dzikość” — w finale powieści Granowski kieruje je do siebie, akcentując uznanie racji Seweryny. Edukacja bohatera nie zaowocuje co prawda jego własnym czynem, ale stanowi przesłanie dla następnego pokolenia, uosobionego przez synowca, który wysłuchuje spowiedzi Granowskiego.

Zamykająca powieść samokrytyka Granowskiego może być odczytana jako obrona pokolenia pozytywistów, odwołująca się nie do „śladów” materialnych ich działania, lecz do autorytetu postaw moralnych³⁹.

W *Ad astra* kulminacyjny moment deprawacji przechodzi bezpośrednio w sekwencję finałową — Seweryna decyduje się opuścić Krasowce i połączyć z Rodowskim. Uświadomiwszy sobie jednak swą rolę wobec Henryki, zmienia nagle decyzję i staje się od tej chwili już nie aktorem, ale reżyserem zdarzeń. Odsunęta poza akcję w samotności przeżywa swój dramat wewnętrzny. Oceniając swój odruch serca jako egoistyczny, zarażony złem, wybierający własne szczęście kosztem krzywdy drugiego człowieka, odżegnuje się od niego i odnajduje powrotną drogę do „swojego” świata.

Powracała. Powracała tknięta przez Zło, które po mózgu i krwi jej rozlało grozę. Tak była stworzoną...

Są dusze tak stworzone, że czują spójnię wiążącą je z wysokościami bez granic [...] Był moment, że uczucie to w niej zgasło, lecz teraz błysnęło znowu [...] (A, 333).

Słuszność wyboru Seweryny potwierdza wizja, poprzedzona i wywołana słowami modlitwy, zapomnianej w chwili marzenia o miłości. Bohaterce ukazują się widma brata-powstańca, piastunki i „znaki mistyczne, dające znać o obecności duchów wielkich” (A, 337). Wizja raju, w którym ziemskie ofiary i cierpienia liczą się jako zwycięstwa jednostek i zbiorowości, ma charakter konsolacyjny. Powieść, wprowadzając wymiar nadnaturalny, apoteozuje czyn Seweryny, nadając jej rezygnacji oprawę sakralną. Porządek religijny nadaje sens zmaganiom człowieka z powszechnym cierpieniem.

Dalszy ciąg zdarzeń przebiega według planu Seweryny, która wysyła Rodowskiemu list wzywający go do Wiednia i obiecujący spotkanie z ukochaną kobietą. Rodowski odczytuje list w chwili skrajnej apatii i pragnienia śmierci. Już przywróconego życiu zawartą w liście obietnicą miłości odnajduje ojciec i powracają do

Wiednia, gdzie miast oczekiwanej Seweryny Rodowski zastaje Henrykę. Henryka, stając się teraz pod wpływem Seweryny nośnikiem jej ideałów, kontynuuje edukację Rodowskiego rozpoczętą przez mieszkankę puszczy. „Świat” Krasowiec, reprezentowany teraz także przez Henrykę, wyprowadza z zapomnienia wartości i ideały znane Rodowskiemu z dzieciństwa, budzi wspomnienia matki. „Wyrwany z gruntu ojczystego” odnajduje drogę do zapomnianej ojczyzny. Decydujący dla wymowy zakończenia powieści jest ostatni (napisany przez Orzeszkową) list Rodowskiego do Seweryny. Sceptyk ustępuje ze swego stanowiska gloryfikując wartości, których rzeczniczką jest Seweryna:

[...] obok wartości wiedzy uznaje „piękność i dobroczynność cnoty”, obok poznania naukowego — także intuicyjne, obok roli intelektu w poznaniu — także i ważność charakteru, obok nieznannej i nigdy niepoznawalnej do końca prawdy wszechświata — także prawdę o ziemskim tylko, ludzkim i narodowym zasięgu ⁴⁰.

Istotne jest przy tym, że owe wartości są dla Rodowskiego nie tylko przedmiotem poznawania, ale i — przede wszystkim — przeżywania. Odróżnia to *Ad astra* od innych powieści o „wieku nerwowym”. List Rodowskiego zamyka hymn pochwalny na cześć Seweryny, w którym jej ofara nazwana jest „arcydziełem serca” (A, 382).

Końcowa scena powieści jest repliką scen poprzednich: ponowiony zostaje motyw konsolacji, pojawia się na powrót aura mistyczna. Seweryna powtarzająca finałowe słowa *Trenów*: „ludzkie przygody po ludzku znoś/. Jeden jest Pan smutku i nagrody” (A, 396), jest już pogodzona z Bogiem, z sobą samą, powraca do jedności z naturą. Powieść kończą dwa śluby: ziemski — Henryki i Rodowskiego oraz mistyczny ślub Seweryny z rodzimą ziemią.

Różne rozwiązania zakończeń powieści mają przecież dwa wspólne elementy. Wszyscy bohaterzy, bez względu na ostateczny finał swej powieściowej biografii (obłąd, samobójstwo, uspołecznienie), muszą uznać swą winę. Ich samooskarżenie jest równoznaczne ze zmianą języka, w którym siebie dotychczas przedstawiali. Ten aspekt wygłosu wydaje się wielkiej wagi, wskazuje bowiem na etyczny wybór pisarzy. Skoro bohaterzy są winni, znaczy to, iż są wolni w stopniu, który nakłada na nich pełną odpowiedzialność za swoje czyny. Zakończenia można ujmować jako polemikę z deterministycznymi racjami bohaterów. W tym sensie powieści te zestawione choćby z powieściami Przybyszewskiego, bliskie tym powieściom poprzez przekonanie bohaterów o zniewalającej sile mrocznych instynktów i popędów („nerwowość”), są zarazem krańcowo od nich odmienne.

U Przybyszewskiego — pisze Piotr Chmielowski — pojęcia „winy” nie ma wcale, ponieważ pojęcie to znikło pod wpływami źle zrozumianej doktryny determinizmu, zaprzeczającego znaczenia wolnej woli; istnieje natomiast kara, jakby objaw zazdrości bóstwa nie znoszącego ani cienia szczęścia wśród ludzi ⁴¹.

W powieściach o „wieku nerwowym”, autorzy kładąc akcent na winę i odpowiedzialność bohaterów, odrzucają kategorie takie jak fatum, dziedziczność, stale obecne w mowie postaci, podkreślając w ten sposób pierwszoplanowe znaczenie stanowiska etycznego.

6. INTERPRETACJE

Jakie są relacje między przedstawionym schematem fabularnym powieści o „wieku nerwowym” a schematem romansu? Uwzględniając rozkład ról po-

staci w romansie doby międzypowstaniowej, należałoby podkreślić wspólnotę pomiędzy powieściowymi bohaterkami. Tu i tam są nośnikami i strażniczkami wartości swego świata, nie buntują się przeciw utartym jego normom, nie przeciwstawiając się woli opiekunów czy rodziców, nawet wtedy, gdy stoi ona w sprzeczności z „prawami serca” (Zosia, Anielka). Jednakże powieści, gdyby je potraktować globalnie, jedne bohaterki wysuwają na pierwszy plan, drugie natomiast eliminują. Podstawa opozycji jest prosta: bohaterki bierne, poddające się deprawacji (Zosia), bądź też tylko biernie broniące się przed nią (Anielka), znikają z finału powieści. Natomiast bohaterki aktywne są gloryfikowane (Seweryna, Cezaryna). To przeciwstawienie ma swoje odzwierciedlenie również w gospodarowaniu przez powieść imionami: Anielka i Zosia to imiona swojskie, zdrobniałe, Seweryna i Cezaryna brzmią obco, po męsku (są to zresztą imiona pochodzące od imion męskich). Anielka i Zosia przypominają heroiny dawnego romansu: kobietę-dziecko, powój, wrażliwą i moralną, lecz niesamodzielną, której rola sprowadza się zazwyczaj do opiekunki domowego ogniska ⁴², Seweryna i Cezaryna natomiast uosabiają już pozytywistyczny ideał kobiety: przygotowanej do samodzielnego życia, zdolnej do podjęcia obowiązków w przestrzeni rodzinnej i społecznej ⁴³.

Inaczej rzecz przedstawia się gdy idzie o bohatera. Reprezentuje on typ „nerwowca”, nie przylegający ani do Tristanowskiego ⁴⁴ wzorca miłości, który sugerowany jest przez bohaterki: Sewerynę i Cezarynę, znanego powieści międzypowstaniowej, ani tym bardziej modelu chrześcijańskiej agape (taką sugestię stwarza *Bez dogmatu*). Konstrukcja bohatera przedstawia kontaminację tradycyjnego motywu don Juana ⁴⁵ i miłości „nerwowca”, bogato opisywanej przez literaturę fran-

cusną późnego romantyzmu i dekadentyzmu. Struktura pożądania „nerwowca” zbliża go do bohaterów powieści psychologicznej typu *Adolfa Constanta*, ale też i romantycznego *Eugeniusza Oniegina* ⁴⁶. Jeśli jednak romantyk chce pożądać silniej od innych (siła uczuć go od nich odróżnia), to bohaterzy powieści o „wieku nerwowym” są bliżsi temu nurtowi literatury, który przedstawia „antyuczuciowców”. Literatura rosyjska XIX wieku dała bogaty obraz takich właśnie przedstawicieli „antyuczucia” ⁴⁷. Pieczorin w *Bohaterze naszych czasów* Lermontowa czy choćby Stawrogin w *Biesach* są „niespokojni”, rozgoryczeni, autodestruktywni, rozdarci niemożnością wskrzeszenia w sobie uczuć” ⁴⁸.

W celu interpretacji schematu fabularnego powieści kontekst romansu jest niewystarczający. Tym bardziej że historia romansowa opowiedziana przez bohatera jest jakby wzięta w nawias w zakończeniach powieści. Stąd też wypada wprowadzić szerszy zespół odniesień.

Kontekstem interpretacyjnym, ważnym dla omawianej grupy powieści, jest suma poglądów charakterystycznych dla ostatniej dekady dziewiętnastego wieku. Wśród nich istotna rola przypada na pewno kategorii „nerwowości”. Jednakże powieści nie muszą wcale współbrzmieć z tezami i koncepcjami znanymi z rozpraw naukowych. Warto zatem zapytać, jak funkcjonuje „nerwowość” w literackich ujęciach: czy pełni tylko rolę modnego słowa, czy jest słowem-maską, czy może sama podlega demaskowaniu jako mit swego czasu stworzony w celach polemicznych wobec wczesnopozytywistycznego, optymistycznego mitu postępu?

Fabuły powieści umożliwiają w zasadzie dwa niesprzeczne ze sobą, co nie znaczy tożsame, odbiory powieści.

Lektura pierwsza byłaby zgodna z teorią nerwo-

wości, a kluczową w niej rolę pełniłyby rozprawy teoretyków nerwicy. Sens powieści współgrałby z teoriami nerwowości. Nerwowość też stanowiłaby macierzysty i naturalny kontekst interpretacyjny powieści, w których bohater sam nazywa siebie nerwowcem i których pojawienie się poprzedziła bogata dyskusja na łamach polskich czasopism, zainicjowana głównie przez recenzentów rozpraw zachodnich autorów. Powieści o „wieku nerwowym” podejmując temat neurozy szłyby śladem ówczesnej publicystyki, włączając się w nurt zapoczątkowanej przez nią dyskusji. Tym samym ranga spraw poruszanych przez teoretyków nerwicy byłaby swoście przez powieści dowartościowana. Byłoby to zrozumiałe, jeśli przypomnimy, że „nerwowość” w literaturze naukowej pełniła rolę sygnału, który wskazywał kompleks zagadnień związanych z diagnozą i oceną współczesności. Pesymistyczną wizję świata, wynikającą z zagrożenia chorobami nerwowymi, kojarzono i interpretowano często jako efekt ideologii pozytywistycznej. Powieści, podejmując temat nerwic, musiałyby zatem opowiadać się wobec podstawowych kwestii doktryny pozytywistycznej, być rachunkiem zysków i strat pokolenia podsumowującego swoje dwudziestoletnie doświadczenie.

Druga lektura zastępowałaby język nerwowości innym językiem, wskazywałaby, iż możliwy jest przykład „nerwowości” na inne kategorie, wzięte na przykład z socjologii czy psychologii społecznej. W takiej lekturze fabuła byłaby traktowana jako konstrukcja autonomiczna, wolna od uzależnień od teorii nerwicy.

Obie lektury byłyby podporządkowane wspólnemu założeniu metodologicznemu. Zgodnie z nim schemat fabularny powieści miałyby charakter inwariantu, natomiast poszczególne fabuły powieści stanowiłyby wariantowe realizacje ogólnego schematu. Fabuły powie-

ściowe byłyby zatem swoistymi „wariacjami” na ten sam temat, przedstawiałyby (uczestnicząc we wspólnym schemacie) różne warianty rozwiązań. Takie ujęcie ma swoje uzasadnienia nie tylko strukturalne (wspólny schemat). Powieści nawiązują do siebie, dyskutują z sobą, tworzą dalsze ciągi (np. ta sama bohaterka w *Dwóch biegunach* i *Ad astra*). Prawem nawiasu można tu wspomnieć, iż jeden z pierwszych swych sukcesów uzyskało *Bez dogmatu*, fragmentami czytane przez Sienkiewicza na wieczorze u „Leów” — Belmont był zachwycony⁴⁹. Tadeusz Garbowski, proponując Orzeszkowej wspólne napisanie powieści, podpisywał swe listy jako Płoszowski⁵⁰. Była już mowa o niedoszłej korespondencji na temat *Bez dogmatu* między Orzeszkową a Sienkiewiczem.

Lektura pierwsza, lojalna wobec problematyki „neurozy”, opiera się na przeświadczeniu, iż teoria nerwic może mieć zastosowanie w interpretacji powieści. Warto zatem się zastanowić, jakie elementy tej teorii byłyby przydatne w interpretacji fabuł powieściowych.

Z teorii łatwo daje się zrekonstruować mechanizm zachowań nerwowca. Dostarcza ona w zasadzie gotowych schematów motywujących działania i wybory postaci, które chcą uchodzić za „nerwowców”. Fabuła powieści, używając takiego schematu interpretacyjnego, który tłumaczy się „nerwową” chorobą bohatera, odpowiadałaby w zupełności wymogom powieści psychologicznej.

Teoria nerwowości, poza tym, iż wskazuje pewien typowy zespół zachowań dewiacyjnych jednostki, przedstawia również — jak pamiętam — własną etiologię nerwic. Rozpatrywana pod tym kątem mogłaby dostarczyć kategorii porządkujących świat powieści i społeczne w nim układy. Zasadnicza rola przypadłaby tu dwóm, wyróżnionym w rozdziale I, rodzajom socjologii

nerwic: elitarnej i egalitarnej. Jak pamiętamy, różnicuje je odmienna postawa wobec podstawowej dla pozytywizmu kategorii postępu i rozwoju, a co za tym idzie również wizja współczesności i przyszłości: człowieka, społeczeństwa, kultury, historii materialnej i duchowej. Wybór którejs z tych dwóch wersji zaświadczony byłby w tekstach literackich zarówno przez czynniki determinujące „chorobę” bohatera, jak i przez społeczną stratyfikację nerwowców w powieści.

a) Lektura pierwsza: powieści
o „wieku nerwowym” a teoria
nerwic

Teoretycy nerwicy, opisujący mechanizm zachowań, które charakteryzują „nerwowca”, ujmują te zachowania jako dewiację w stosunku do pewnych norm zachowań „zdrowych”. Normy te dają się przedstawić w postaci czterech reguł: tożsamości, charakteru, równowagi i woli. (Najszerszy zakres posiada tu reguła charakteru i woli, dwie pozostałe można traktować jako ich pochodne). Mówiąc o charakterze i woli używamy pojęć obiegowych w XIX-wiecznej psychologii, wprowadzonych przez krytykę i dobrze zadomowionych w świadomości literackiej epoki.

Charakter — pisze Ewa Warzenica-Zalewska — oznaczał zarówno zespoły cech zindywidualizowanych, zgodnie z poetyką, jak i pojęcia uformowane w ówczesnej nauce psychologii, a więc kierunek woli człowieka i umiejętność utrzymania się człowieka w podjętym zamiarze [...]. Również Chmielowski pojmował „charakter”, zgodnie z nauką psychologii, jako zespół względnie trwałych cech psychicznych: uczuć, motywów działania i woli”⁵¹.

Człowiek „z charakterem” — informuje hasło w *Encyklopedii* — postępuje wedle stałych zasad; podczas gdy człowiek bez charakteru, kieruje się chwilowym upodobaniem lub ka-

prysem⁵². Wola zaś charakteryzowana jest jako zdolność do powzięcia postanowień. Dzięki temu, że posiadamy wolę, możemy kierować naszymi czynami, opierać się naszym żądom i namiętnościom [...] ⁵³.

Reguły tożsamości i równowagi jako pochodne woli i charakteru odsyłają do również znanej w pozytywizmie kategorii „spójności” postaci literackiej.

[...] kryterium «spójności» psychologicznej — pisze Zbigniew Zabicki — i konsekwentnej motywacji [...] postępowania było jedną z naczelných zasad naszej krytyki lat osiemdziesiątych, która czerpała je zresztą z Taine'a: „Charakter jest naturalny — pisał Taine — gdy pozostaje w zgodzie z samym sobą” ⁵⁴.

Kategorii „spójności” towarzyszyło inne pojęcie: „wytrzymałości” charakterów. Posługiwano się nim przy opisie zachowań bohaterów, którzy „nie popełniali zbyt widocznej sprzeczności w postępowaniu lub w słowach” ⁵⁵.

Za wymogami „spójności” i „wytrzymałości” charakterów kryła się określona, filozoficznie podbudowana wizja człowieka. Romantyzmowi, poszukującemu tożsamości „ja” ⁵⁶, pozytywiści przeciwstawili jednostkę wewnętrźnie niesprzeczną, uporządkowaną, kierującą się racjonalnymi i świadomymi wyborami, której zachowanie wspierała stabilna hierarchia wartości. (Taki też obraz „ja” dominuje w literaturze do lat osiemdziesiątych).

Zbudowanym na podstawach ówczesnej psychologii normom „zdrowia” („naturalności charakteru”, jakby powiedział Taine) można przeciwstawić następujące, zrekonstruowane z teorii nerwic, wyznaczniki „choroby”.

Regule tożsamości zaprzecza reguła imitacji:

„Neuropaci — pisze Levillain — posiadają w najwyższym stopniu dar naśladownictwa i najwięcej wystawieni są na niebezpieczeństwo zarazy nerwowej” ⁵⁷.

Ujęcie Regnarda jest podobne:

W wykonywaniu naszych aktów psychicznych nigdy nie jesteśmy zupełnie wolni. Istnieje rodzaj mimetyzmu społecznego, który nami kieruje. Istnieje obłąd poprzez imitację⁵⁸.

Regule „charakteru” odpowiada, opozycyjna wobec niej, reguła kontrastu, inaczej „niestateczności nerwowej”, którą tak oto streszcza Krafft-Ebing:

Brak odwagi graniczący z bojaźnią i zupełną niewiarą we własne siły łatwo ustępuje swawoli, rozpuście i pewności siebie⁵⁹.

Reguła równowagi ma swoje krzywe zwierciadło w regule degradacji, która wyraża niczym nie hamowane dążenie „nerwowca” do poszukiwania coraz silniejszych, tak pod względem jakościowym, jak i ilościowym, bodźców zewnętrznych:

Im więcej chory i podrażniony jest układ nerwowy — powiada Krafft-Ebing — tym rozliczniejszych i ostrzejszych ku swemu zadowoleniu potrzebuje podrażnień⁶⁰.

Woli przeciwstawia się prawo entropii, którego ostatecznym, ekstremalnym objawem jest abulia:

Kiedy uczuciowość nasza jest głęboko dotknięta — objaśnia ten przypadek Payot — wówczas istota inteligentna staje się niezdolna nawet do poruszenia ręką dla podpisu⁶¹.

Działania bohatera opisane w poszczególnych sekwencjach dają się z powodzeniem objaśnić za pomocą wymienionych tu reguł zachowań „nerwowca”. Kolejność ich przedstawienia: od reguły imitacji, kontrastu, degradacji po regułę entropii, oddaje porządek, w jakim mogą być one zastosowane do interpretacji schematu fabularnego. Nie wszystkie bowiem są użyteczne naraz. Reguła imitacji na przykład tłumaczy zachowania bohaterów w zasadzie tylko w pierwszej części powieści, szerszy znacznie zasięg ma reguła kontrastu

przydatna do lektury zdarzeń zarówno pierwszej, jak i drugiej części.

Jak już zaznaczono, reguła imitacji działa przede wszystkim na początku powieści. Bohater, przybysz ze „świata”, zwolennik flirtu, pozornie dostosowuje się do wymogów normy obyczajowej przestrzeni bohaterki. Odgrywając po aktorsku rolę narzeczonego, wpisując się w nią na niby, imituje tę rolę. Podobnie rzecz się ma w sekwencji „Rozłąka”. Płoszowski i Granowski pozwalają uwodzić się mężatkom, przystosowują się do zadanej sytuacji, naśladowując naturalny w ich „świecie” scenariusz alkowianych zdrad. Z rolą perwersyjnych uwodzicieli żon swych przyjaciół i znajomych nie utożsamiają się jednak. Rymsza imituje optymistę przed Cezaryną, psychiatrę przed jej matką, a zaobserwowane w czasie pobytu w domu wariatów zachowania obłąkanych powtarza później przed Cezaryną. Przejmuje od nich automatyzm myślenia oraz katastroficzną i pesymistyczną wizję świata, którą zaraził go, mocą poetyckich skojarzeń i ekspresywnych obrazów, spotkany w szpitalu poeta. Odkrywa w końcu też wielość ról, dając zarazem pełne świadectwo swej nietożsamości: „[...] albo ja wiem, czym ja jestem? chorągiewką, obracającą się za najłżejszym podmuchem wiatru, lusterkiem odbijającym w sobie wszystko?” (W II, 72).

Reguła kontrastu motywuje sprzeczne zachowania bohatera. Najbardziej są one wyraziste na styku sekwencji „Miłość” i „Rozłąka”. „Niestateczność” nerwowa ujawnia się tu w nagłym i niespodziewanym przejściu od stanu miłości do zdrady, od fascynacji partnerką romansu do jej zlekceważenia, od idealizacji przedmiotu miłości do jego trywializacji. Miłość jest zapomniana, wygasa, bohater przerzuca się albo w inną przygodę miłosną, wybierając rozkosze zmysłowe, albo też w krańcowo odmienny stan psychiczny: Rymsza

z optymisty w pesymistę, z młodzieńczej miłości w cynizm uwodziciela, z lekarza Cezaryny w świadomego sprawcę ponownej jej apatii, Rodowski uległy prawom uczucia poddaje się w niewolę rozumu. Płoszowskiego, oczarowanego duchowym pięknem Anielki, zachwyca cielesne piękno Laury, w miarę aktywny w Płoszowie, pogrąża się w Rzymie w nirwanę.

W *Wieku nerwowym* cała w zasadzie sekwencja „Deprawacja” jest ilustracją reguły kontrastu. Reguła ta podlega w tekście tematyzacji. Oto kilka przykładów zmian usposobień i zachowań bohaterów. Pierwsze rozpoznanie wskazuje na apatię, „stępienie”:

Zbliżenia się — mówi Rymsza — nie wymagałem; wyrobiło się we mnie nawet pewnego rodzaju stępienie (W II, 80—81).

Wypowiedź następna wskazuje stan krańcowo odmienny: rozkosz sadystycznego aktywizmu:

Wchodziłem teraz w nową fazę. Zacząłem uczuwać rozkosz w szarpaniu tego biednego serca (W II, 92).

Tortury zadawane Cezarynie zmieniają się natychmiast w samobiczowanie: sadysta znajduje rozkosz w masochizmie:

Kłękałem przed nią, targałem się za włosy, nazywałem się szaleńcem, przepraszałem ją w najczulszych wyrazach (W II, 94).

Później — wypowiedź sama prowadzi rozpoznanie reguły kontrastu — straszylem ją, że tak jak jej ojciec i ja dostanę obłąkania [...]. Obejmowała mnie wtedy za szyję [...]. Wtedy gorąco całowałem ją po rękach i płakałem w nocy. Lecz na jutro znowu ją dręczyłem (W II, 94).

Reguła kontrastu objaśnia również przebieg sekwencji: „Deprawacja” w *Bez dogmatu*. Zachowanie bohatera (zgoda na układ i zerwanie go — opisane wcześniej) balansuje pomiędzy aktywnym buntem przeciw małżeństwu Anielki a bierną zgodą na nie, pomię-

dzy pragnieniem i pożądaniem a wycofywaniem się w mistyczne stany, które uciszają zmysły i pozwalają realizować pragnienia w świecie wyobrażeń. Bohater raz jest ofiarą bezduszości Anielki, innym razem powodem jej cierpień.

Wiem tylko — mówi Płoszowski — że cisnąłem jej w oczy tak straszne i cyniczne słowa, jakich żaden inny mężczyzna nie poważyłby się powiedzieć bezbronnej kobiecie (B, 303).

Sadyzm i okrucieństwo przekształcają się natychmiast w gesty samoponiżenia, w radość masochisty, który czerpie „szczęście z własnej klęski” (B, 307).

„Skrucha, skrucha zupełnie głęboka — to był teraz — po upokorzeniu Anielki — stan mojej duszy”. Stany skupienia myśli i energii działania, napotykając opór Anielki, rozpraszają się, przechodzą w apatię i bezwolę.

Reguła degradacji pozwala wyjaśnić różnicę, jaka zachodzi pomiędzy sekwencją „Miłość” i sekwencją „Deprawacja”. W sekwencji „Miłość” doznania bohatera mają charakter łagodny. Bohater inicjuje komunikację intymną, w której kontemplacja sztuki, konwersacja, lektury, wrażenia estetyczne dominują nad zmysłami. W sekwencji „Deprawacja” dominuje cierpienie i ból. Przechodzenie od stanu podrażnienia wrażliwości do stopienia (reguła kontrastu) idzie tu w parze z poszukiwaniem przez „nerwowca” coraz silniejszych bodźców zewnętrznych. Im brutalniejsze jest zachowanie wobec partnerki, tym większe rodzi poczucie winy, wyostrażając emocjonalne doznania bohatera. Sekwencja „Deprawacja” przedstawia swoisty proces degradacji bodźców: od przykrości i bólu po okrucieństwo i sadyzm.

Miłość „nerwowca” (w sekwencji „Deprawacja”) odpowiada wszystkim cechom (choć niewątpliwie w wersji złagodzonej), które przedstawia literatura późnego

romantyzmu w stylu Gautiera, Barbey d'Aureville'a i Baudelaire'a, prekursorów dekadenskiej wrażliwości. Mieszczą się w niej naraz: rozkosz i cierpienie, radość i rozpacz, sadyzm i masochizm, perwersja duchowa i mistyczne ubóstwianie przedmiotu miłości⁶². (Należy zaznaczyć, iż utwory Orzeszkowej łagodzą ekstrema).

Reguła entropii wskazuje, iż „nerwowiec” w naturalny niejako sposób zmierza ku zanikowi woli, automatyzmowi czynności i zachowań. Ściśle do reguły entropii przylega reguła degradacji. Proces zanikania woli jest bowiem równoległy do procesu degradacji bodźców. Moment, w którym „nerwowiec” nie może ani potęgować wrażeń, ani też nie znajduje dostatecznie dużo siły, by im przeciwdziałać jest krytyczny dla woli, wiąże się z mniejszą bądź większą jej dewiacją. „Chory” działa wówczas odruchowo, nierozumnie i jakby nieświadomie, albo popada w stany apatii i melancholii, które mogą prowadzić do całkowitej niemożności działania: abulii.

W powieści Belmonta bohater traci aktywizm, popada w bezwład i melancholię: „Począłem zamykać się w swoim pokoju; zapuszczałem rolety i po całych dniach leżałem na łóżku [...]” (W II, 105). „Nie było we mnie »woli życia« (W II, 103) — mówi Rymsza. Zanik woli życia kieruje Rodowskiego w góry, w poszukiwaniu śmierci. Motyw samobójstwa pojawia się wielokrotnie w wyobraźni Płoszowskiego. Stany bezwoli, inercji, zaniku sił vitalnych finalizują pierwszą część *Bez dogmatu* (zapowiedź małżeństwa Anielki, romans z Laurą). Nasilenie zaś „choroby nerwowej” Płoszowskiego pojawia się jako reakcja na wiadomość o macierzyństwie Anielki. W zakończeniu powieści zapowiedź samobójstwa jest świadectwem ucieczki bohatera przed życiem, ale może być odczytana jako efekt procesu rozpraszania i nadmiernego wydatkowania energii psychicznej.

Przykładem wyczerpania się mechanizmu obronnego jest obłąd hrabiego Augusta⁶³.

Przedstawione reguły zachowań „nerwowca” mają, jak wynika z opisu, nierównomierną użyteczność w lekturze schematu fabularnego. Kontraktowe sekwencje tłumaczy reguła imitacji, reguła kontrastu dotyczy sekwencji „Miłość”, „Rozłąka” i „Deprawacja”, reguła degradacji objaśnia narastanie linii napięć, swoistej dramaturgii w części drugiej, zaś reguła entropii głównie odnosi się do zdarzeń zamykających pierwszą i drugą część powieści.

Ten układ reguł jest sam w sobie osobliwym projektem wydarzeń fabularnych. Narastanie „nerwowości” posiada swoje własne tempo przebiegu „zdarzeń”. Rozwijają się one od jakości emotywnie słabych, łagodnych (imitacja — wejście bohatera w rolę) po nasilenie efektów (kontrastowa zmienność stanów psychicznych „nerwowca”) osiągając w końcu drastyczne, ostre jakości (wynik degradacji bodźców), które w finale sekwencji „Deprawacja” spadają do punktu zerowego (stan rozpraszania, wyczerpania organizmu, zaniku energii witalnej).

Tak jak literatura i krytyka literacka pozytywizmu korzystają z tez psychologii mówiącej o zachowaniach osobników „zdrowych”, tak powieści o „wieku nerwowym”, przedstawiając „nerwowca”, sięgają również do koncepcji wypracowanych przez ówczesną fizjologię i psychiatrię. Zainteresowania literatury ogniskują się wokół tego samego tematu co badania medyczne. W roku 1884 Julian Ochorowicz przedstawia w imieniu psychologów następującą obserwację:

Nie pisujemy [...] książek o doskonałości rozumu albo o potędze woli ludzkiej — jak to dawniej było we zwyczaju — ale raczej w granicach poznania, o zboczeniach mowy albo o chorobach woli. Takie tematy są na czasie, są pożądane i popie-

rane, ponieważ musimy się zemścić na dawnej psychologii za wszystkie jej idealne nadużycia⁶⁴.

Zgodność, jaka zachodzi pomiędzy zachowaniami bohaterów powieści a regułami zachowań, które prezentuje teoria nerwic, prowokuje do sprawdzenia, na ile jest funkcjonalizowana przez powieść również społeczna etiologia nerwic. Wolno bowiem przypuszczać, iż pewne jej elementy mogą być użyteczne dla interpretacji powieści.

Powieść Belmonta już samym tytułem sugeruje swój związek z tymi poglądami, które zostały opisane jako egalitarna socjogeneza nerwic. Monolog, jaki wygłasza Jerzy Rymsza na progu szpitala wariatów, wydaje się potwierdzać to skojarzenie.

Czym jest dom obłąkanych w XIX stuleciu? To jeden z tych olbrzymich smoków, co najchętniej pochłaniają ofiary! Wre gorączkowe życie, bije przyspieszonym tętnem; tłumy wpadają w szal; miliony rąk wyciągniętych po chleb; w zabójczej walce o byt padają jedni, drudzy tratuja ich i idą dalej. Byle naprzód! Byle wyżej! — oto hasło wstrząsające nerwami wszystkich. Rozgorączkowana wyobraźnia śledzi miarę wielkości, przepychu, rozkoszy i złota. O, jak to złoto nęci! a zawsze go mało! Słysząc brzęk liczonych pieniędzy — to zysk; fortuna sprzyja: trzeba dalej więc grać na giełdzie, aby majątek podwoić. [...] I znowu wyścig szalony, z natężeniem wszystkich nerwów, wszystkich sił umysłowych i fizycznych. A wszystko to, mieniące się tysiącami barw, na tej fatalnej kanwie, którą stanowią: wadliwy ustrój społeczny, grożący ruiną, anormalne wychowanie, dające dzieciństwu zbytek, zostawiające dojrzałości przesyt, niepokoje zawiedzionych serc, męczarnie oszukanych ambicyjek, wstrząsające wypadki, których słodką trucizną upijamy się przy porannej i wieczornej gazecie (W II, 16).

Bez trudu rozpoznać tu można dokładne streszczenia, a nawet wypisy ze znanych rozpraw o nerwowości; wypowiedź bohatera operuje podstawowymi słowami-kluczami, które znajdowaliśmy u teoretyków nerwicy: „walka o byt”, „gorączka złota”, „walka o rozkosz”,

giełda, wadliwość demokracji, szkodliwe, złe programy pedagogiczne, chorobotwórcza działalność dziennikarstwa i pisma.

Jeśli by pokusić się o wskazanie najbliższego patrona tak formułowanej przez bohatera diagnozy życia społeczeństwa końca wieku, to niewątpliwie należałoby przywołać nazwisko Krafft-Ebinga. Tym bardziej że jego prace (podobnie jak Nordaua i Mantegazzy) wskazują na zainteresowania, które nie tyle koncentrują się wokół fizjologicznego mechanizmu nerwicy (Mosso, Combe, Levillain), ile na zbadaniu jej społecznej genezy. Obraz współczesnego świata, z jakim spotyka się czytelnik w powieści Belmonta, do złudzenia przypomina wizję autorstwa Krafft-Ebinga:

[...] obok sławy i blasku szczęśliwych zwycięzców, triumfujących w walce o byt dzięki większym siłom, widzimy wielu zwyciężonych, zabitych, rannych, którzy pragnąc wzniesć fundament dla gmachu swego szczęścia, zamiast tego własnymi rękoma grób sobie wykopali ⁶⁵.

W tym czczym życiu modnego postępowca poniedziałek jest dniem nieszczęsnym, bo nie przynosi dzienników, a tydzień bez skandalów, strasznych wypadków lub zdarzeń politycznych jest nieznośnym. [...] Wielki pośpiech nowożytnego życia wraz z jego politycznymi i handlowymi wzruszeniami, pomiędzy którymi walki wyborcze i gra na giełdzie niepoślednie zajmują miejsce; konkurencja we wiedzy, w sztuce, w handlu, zarobku; niemniej wybryki wszelkiego rodzaju; wygórowane potrzeby i użycie; wzmagająca się bezżenność, intelektualnie niszcząca i moralny upadek sprowadzająca chciwość majątku i żądza zbytkownego życia ⁶⁶.

Podobieństwa między tekstem literackim a rozprawami naukowymi wykraczają znacznie poza wspólny zestaw społecznych przyczyn neurozy. Tak jak fizjologzy i psychiatrzy, opisując językiem profesjonalnym współczesną im kulturę, cywilizację, stan społeczeństwa, charakter interakcji społecznych, diagnozują je jako „chore” ⁶⁷, tak literatura, przejmując od nauki

język opisu stanów patologicznych przyswaja go i użytkuje często w postaci tych samych metafor. Takie jest niewątpliwie w powieści Belmonta źródło metafory „domu obłąkanych”, do którego, jak do przysłowiowego Rzymu, prowadzą człowieka końca wieku wszystkie drogi. Katastroficzny obraz zdegenerowanego społeczeństwa bliski jest aurze złowieszczych prognoz Nordaua. Wspólne dla Krafft-Ebinga i powieści Belmonta jest także widzenie społeczeństwa. Rządzi nim prawo siły. Walkę wygrywa silniejszy i bardziej dziki. Analogia ta, wzięta z przyrodoznawstwa, podkreślana w latach osiemdziesiątych nie tylko przez zagorzałych przeciwników współczesności, akcentowana jest ze szczególnym uporem przez wyznawców tezy o demokratycznym charakterze nerwowości. Arystokratycznej koncepcji neurozy bliskie będą analogie historyczne. Skojarzenia ze zmierzchem cesarstwa rzymskiego, upadkiem kultury pogańskiej, tworzą przesłanki optymistyczne: dekadencja starego świata zwiastuje bowiem świt chrześcijaństwa. Monolog bohatera ilustruje także powszechną dla świadomości ostatniej dekady wieku „parę i elektryczność” tezę o zatarciu granic między chorobą i zdrowiem:

Nigdy jeszcze granice między szaleństwem i zdrowiem nie zarysowały się w kształcie tak cieniutkiej linijki, nie były tak ruchome... (W II, 17).

Koncepcja Lombrosa, która w geniuszu zakłada zawsze znamiona obłądu, choć jest niewątpliwie sprzeczna z eksplikowaną przez bohatera tezą o powszechnej, równo, demokratycznie rozłożonej w społeczeństwie skłonności do nerwowości i obłądu, znajduje jednak bogatą egzemplifikację w powieści:

Obłąkany z celki swojej śle akademii pracę matematyczną i uzyskuje palmę zwycięstwa w konkursie. Płody geniuszu przychodzą na świat kalekie i dziwaczne. W znakomitym poe-

cie odkrywasz mnóstwo niezdrowych zbroczeń [...]. Nie potrafisz odróżnić marzyciela od szaleńca, zbawczej idei od idei fixe (W II, 17—18).

Wątki koncepcji egalitarnej, które bogato ilustrowały enuncjacje bohatera, nie zostają jednakże potwierdzone przez społeczną stratyfikację bohaterów powieści. Wśród przedstawionych przez powieść pacjentów szpitala dla obłąkanych znajdujemy: inżyniera, księdza, studenta prawa, wiejskiego nauczyciela, a zatem reprezentantów elity społecznej. Jest również przedstawiciel improduktywnych: młody hrabia, który, zgodnie ze słowami siostry miłosierdzia oprowadzającej Rymszę i jego znajomego po szpitalu, „[...] lubił zabawiać się dobrze, ale nie potrafił, widzieć, utrzymać należytej miary, rozchorował się” (W II, 26). Obrońcą elitarniej koncepcji chorób psychicznych staje się stróż szpitalny. Rymsza, po rozpoznaniu wśród chorych również przedstawicieli ludu, skłonny jest przystać na tezę o demokratycznym charakterze nerwic. Strażnik rozstrzyga jego wahania posługując się nader prostą sentencją iż „zawdy panom bardziej kuso we łbie” (W II, 20).

Powieść Belmonta odsyła zatem, wbrew deklaracjom bohatera, do elitarniej koncepcji nerwowości. Współgra w ten sposób z innymi powieściami i poddaje się wspólnej dla nich lekturze.

Bohaterami powieści o „wieku nerwowym” są: ziemianie (hrabia August, Granowski), arystokrata (Płoszowski), kandydat do zawodu lekarza (Rymsza) i profesor uniwersytetu (Rodowski). Społeczny rodowód postaci nie zostawia wątpliwości co do tego, że wszystkie one reprezentują elitę społeczną. Jako „nerwowcy” są reprezentantami elitarniej teorii nerwicy.

Socjologia nerwic dysponuje dwiema, zgodnie zresztą z rzeczywistością społeczną XIX wieku, koncepcjami elit⁶⁸. Podziałowi temu odpowiadają również

dwie odmienne przyczyny nerwowości. Jednym zagraża neuroza albowiem zmuszają swój intelekt do nadmiernego wysiłku, drudzy chorują z powodu moralnego rozprężenia. Ci ostatni reprezentują grupy społeczne, które nie uczestnicząc w zbiorowym podziale pracy, korzystają jednak ze swego statusu społecznego. Pozbawieni społecznej cenzury, nie napotykając oporu przeciw rebelianctwu swych popędów i pożądań pogrążają się w choroby mózgu i nerwów.

W powieściach odnaleźć można — w osobach Rym-szy i Rodowskiego — przedstawicieli elity umysłowej oraz elity próżniaczej w osobach Płoszowskiego, hrabiego Augusta, Granowskiego. Pierwszych wyróżnia funkcja, jaką mają do spełnienia w społeczeństwie, przynależność drugich do elity jest oparta na statusie.

Nawiązanie przez powieści do elitarniej koncepcji nerwowości można traktować jako ich pierwszy ważny wybór interpretacyjny. W ten sposób powieści negują zwalczane również przez publicystów w polskiej prasie przeświadczenie o epidemii choroby nerwowej⁶⁹. Nawiązują tym samym do tradycyjnie podejmowanego przez powieść pozytywistyczną wątku degeneracji warstw uprzywilejowanych. Można tu wspomnieć choćby *Lalkę* (Wokulski) czy *Nad Niemnem* (Różyc). Zdobycze i osiągnięcia cywilizacyjnego wieku „pary i elektryczności”, kwestionowane przez wyznawców tezy o powszechności neurozy, zostają wzięte w obronę, ataki są neutralizowane. Jak pamiętamy, elitarna koncepcja nerwicy wpisuje chorobę zarówno w pozytywistyczny mit postępu, jak i w ewolucyjne myślenie o rozwoju społecznym.

Główny sygnał interpretacyjny lokowany jest w zakończeniach powieści. Przedstawiają one zaskakująco systemowe rozwiązania. W zależności bowiem od tego, do której z elit: umysłowej czy próżniaczej należy bo-

hater powieści, pozostawia się go bądź wyklucza z powieściowego świata. Wszyscy „improduktywni” zostają usunięci z powieściowej sceny: Płoszowski poprzez samobójstwo, hrabia August poprzez obłąd, Granowski przez inercję i bezwład.

Każdy z nich „nerwowość” traktuje jako obciążenie dziedziczne, ale zarazem osobliwy przywilej, który niczym rodowe herby jest oznaką przecywilizowania i kulturowego prerafinowania. Tendencję do „nerwowości” dziedziczy Płoszowski po przodkach: „Przyniosłem na świat nerwy bardzo wrażliwe — mówi — udoskonalone przez kulturę całych pokoleń” (B, 12); Hrabia August patologiczną skłonność do nirwany motywuje nadmierną zapobiegliwością ojca w pomnażaniu majątku: „Prawdopodobnie takie wyteżenie sił i zdrowia w jednej generacji wywołało w następnej instynktowną i niepohamowaną dążność do spokoju” (H, 7); Granowski swoje cierpienie tłumaczy szczególnym wyrafinowaniem:

Dlatego, że natura stworzyła cię wyższym duchowo, musisz więcej cierpieć, dlatego, że nie jesteś grubą gliną, ale subtelną porcelaną, mieści się w tobie alembik do warzenia truciź (D, 54).

Organizacja powieściowych fabuł nie pozwala ujmować improduktywnych ani jako ofiar szczególnej nadwrażliwości i prerafinowania (choć sami tak się stylizują), ani tym bardziej jako ofiar postępu i rozwoju cywilizacji. Pasożytnictwo kulturowe i społeczne lokuje ich wśród tych przedstawicieli „nerwowców”, którzy bez osobistych zasług skazani są na zagładę. Ten naturalny dobór społeczny, zgodny z koncepcją ewolucji, ma tu jednak osobliwy charakter. Improduktywni nie są przecież „forpocztami ewolucji”. Pod względem moralnym, rozumienia powinności społecznych, przypominają raczej okazy inwolucyjne, do których nie

przyznałby się żaden modernistyczny geniusz. Relatywizm etyczny jest objawem typowym dla sfer uprzywilejowanych, a patologia wartości moralnych i społecznych znana jest elitarnej koncepcji neurozy:

Sumienie zasypia, świadomość dobrego i złego znika, złe instynkty zostają zadowolniane aż do przesyty, zarozumiałość wzrasta, egoizm olbrzymieje i przygniata wszelkie szlachetniejsze popędy. Skutkiem tego powstaje w ośrodkach nerwowych istne zaburzenie czynnościowe, bardzo podobne do tego, jakie zostaje wywołane przez choroby umysłowe ⁷⁰.

Autorzy optujący za wartościami społecznymi usuwają ze świata powieści jednostki, które zagrażają zbiorowości indywidualistycznymi i egoistycznymi pojęciami i prawdami. Pisarze myślący kategoriami przyszłości, wierni jednocześnie koncepcji „długiego trwania”, która nakazuje szczególnie pietyzm dla tradycji narodowej, dla zabezpieczania i podtrzymywania dóbr materialnych i duchowych narodu, oczyszczają przestrzeń społeczną z „nerwowców”, nastawionych na terażniejsze użycie, na wydatkowanie, rozpraszenie dóbr. „Ekonomia” zachowań „nerwowca” jest bezwzględnie sprzeczna z utylitarną ekonomią akumulacji i oszczędzania, jest równocześnie „deprawacyjna” jako model życia dla narodu bez państwa ⁷¹.

Autorzy powieści, w których bohaterami są reprezentanci elity próżniaczej, nie znajdują antidotum na chorobę improduktywizmu. Płoszowski otrzymuje co prawda od swego przyjaciela Śniatyńskiego receptę na zdrowie — „Z takich jak ty już nic nie będzie, ale z twoich dzieci mogą być ludzie; musisz tylko, a raczej musicie wszyscy pierwszej pobankrutować, bo inaczej i wnuki wasze nie wezmą się do żadnej roboty” (B, 38) — jednakże kuracji nie zostaje poddany.

Do „zdrowia” powracają natomiast przedstawiciele elity umysłowej. Terapią dla Rymszy i Rodowskiego

okazuje się praca. W zakończeniu powieści zmienia się w porównaniu z początkiem jej charakter: powieści przedstawiają transformację zarówno stosunku do pracy, jak i rozumienia jej istoty przez bohaterów. Na początku powieści Rymsha traktuje zawód lekarza pragmatycznie i użytecznie: miał zaspokajać ambicje matki, w przyszłości winien być jednym z lepszych środków zarabiania na życie. Z samą medycyną nie jest jednak pogodzony. Sceptycyzm rodzi w nim przekonanie zarówno o niezdolności do miłości, jak i przyszłą pracę każe mu uznać za nader nieodpowiednią dla swego usposobienia: „Nie wierzę w medycynę — powiada — rozebrała ona anatomicznie człowieka, zarejestrowała cały szereg chorób, ażeby wreszcie, niepewna i bezsilna, stanąć przed łóżem chorego” (W II, 100). Bohater *Ad astra* uprawia szczególny kult swej intelektualnej działalności. Przekonany o wyłącznej roli „czystego” rozumu w poznaniu, myśl swą starannie, niczym przyrodnik przygotowujący odpowiednie warunki do przeprowadzenia doświadczenia, sterylizuje, eliminując ewentualne zakłócenia. Odosobniony od społecznego świata, pracę swą organizuje nie wśród ludzi i nie dla ludzi. Praca służy realizacji wyłącznie egotycznych pragnień bohatera, zaspokojeniu manii wielkości.

W obu utworach praca jest środkiem awansu społecznego, wybicia się i wywyższenia. W finale powieści bohaterzy odnajdują właściwą jej istotę i sens. Zawiera się on w jej uspołecznieniu.

Powieści Orzeszkowej i Belmonta pokazują zbłąkanie, dewiację bohaterów, którzy wyalienowali swą pracę i powrócić do „zdrowia” mogą dopiero w momencie pełnego uspołecznienia. To właśnie uspołecznienie pracy, któremu towarzyszy jednocześnie zrozumienie praw uczucia, wartości metafizycznych, staje się dla bohaterów warunkiem zdrowia.

Elitarna teoria nerwic zmierza do wniosku, że „nerwowość”, degradacja jednostki wybitnej, jest ceną za jej wkład w rozwój jakiejś dziedziny wiedzy. W teorii tej rozwój jest bowiem sprawą działalności jednostek, wysiłek weń włożony liczy się również indywidualnie.

Bliskie tej tezie są również enuncjacje Przybyszewskiego, który negatywny stosunek jednostki do zbiorowości, jej odosobnienie, prowadzące w końcu do „choroby” i zguby, wlicza w koszty jej wyższości nad pospolitym tłumem. Autor *Homo sapiens* ujmuje genialną jednostkę twórczą, podobnie jak teoretycy nerwic geniusza intelektu, jako ofiarę: „Oto wielkie męczeństwo jednostki twórczej, że musi ona z życia swego czynić ofiarę na rzecz gatunku”⁷². Skazane na zagładę są również „forpocztę ewolucji psychicznej”. Nie przystosowane do starych, nieprzychylnych im warunków, giną, wytyczając jednak nowe szlaki ludzkiej myśli i pozostawiając po sobie ideę, którą żyje następne pokolenie⁷³.

Jeśli zgodnie z teorią nerwic i koncepcją Przybyszewskiego jednostka wybitna sama z siebie niczym ze źródła czerpie swą wielkość i jeśli jej rola wypełnia się ostatecznie w ofiarnej misji, to zakończenia powieści mają wobec tak sformułowanej tezy charakter wyraźnie polemiczny.

Rymsza i Rodowski są zapewne jednostkami wybitnymi. Bohater Belmonta, zafascynowany medycyną, jest autorem rozprawy, która zapewnia mu posadę asystenta przy profesorze psychiatrii i czyni jego nazwisko głośnym wśród profesjonalistów. Rodowski występuje jako znakomity przedstawiciel młodego pokolenia przyrodzawców.

A przecież bohaterom obu powieści aura „ofiarnictwa” nie zostaje przydana, a ich wiedza zdobywana w odosobnieniu gabinetu poddana jest w wątpliwość.

Samodzielne osiągnięcia Rymszy skompromitowane są w końcowej scenie powieści:

Mimo przestróg dozorca, jako oswojony z obłąkanymi, śmiało wszedłem do pokoju furiata. Ale jakież było moje przerażenie, gdy ten ostatni popchnął mnie nagle w głąb izby, po czym zatarasowawszy drzwi, zaparł je plecami [...]. Ratunek wydawał mi się nader wątpliwy. Sądziłem, że lada chwila szaleniec skoczy na mnie i udusi mnie. [...]

Wtem jakiś głos, pełen słodczy, dziwnie melodyjny ozwał się z zewnątrz.

— Józefie! mój Józefie! wpuście mnie. To ja, wasza dobra siostra Anna... Wpuście...

Coś znajomego uderzyło mnie w tym głosie... A tu nagle ujrzałem, że wściekłość znikła z twarzy furiata, jakiś uśmiech zwierzęcia zjawił się na niej [...] (W II, 135—136).

Dobrze wyedukowany psychiatra, gabinetowy uczony, przegrywa w walce z furiatem. Szaleństwo pokonuje — tajemniczą siłą duchową, siłą uczucia — siostra Anna, przemieniona Cezaryna. Finalna scena potwierdza nie tylko przeświadczenie Cezaryny:

Mnie się zdaje, że 'ja [...] umiałabym mówić z obłąkanymi [...] (II, 111),

ale również przekonanie wypowiedane przez nią wcześniej:

„Człowiek uczuciowy często rozumie wiele tam, gdzie uczony nic nie pojmie” [...] Suchy, łysawy, słomiany jegomość, co całe życie przesiedział w książce, bierze uczucie pod mikroskop, waży je na aptekarskich wagach, miesza w retorcje, dotyka szczypczykami, liczy — i Bóg wie co jeszcze — a potem wygłasza jakieś dziwolągi. [...] Serce intuicją swoją wiele odgadnie tam, gdzie rozum będzie stał nieruchomy i zagapiony, jak jaki niedzara (W I, 78—79).

Rymsza doznaje porażki, albowiem w szaleństwie widzi tylko „chory mózg”, Cezaryna zwycięża szaleństwo, dostrzegając w nim nieszczęście człowieka. Nastawienie Rymszy do medycyny jest abstrakcyjne

i przedmiotowe zarazem: mówi o leczeniu „chorego mózgu”, „ludzkości” (W II, 129), Cezaryna traktuje chorego podmiotowo i indywidualnie, obłąkany jest dla niej cierpiącym człowiekiem.

Rodowski w zakończeniu *Ad astra* odkrywa ważność pierwiastków wyobraźni i uczucia w poznaniu, dostrzega też znaczenie etycznych, solidarystycznych, społecznych postaw. W imię tych uwewnętrznionych wartości składa przyrzeczenie:

[...] myśl moją, tę myśl, która mi była dotąd jedynym celem i jedyną chlubą, tę myśl, którą czujnie, tkliwie, pracowicie hodowałem na pustyni, wyniosę z pustyni i oddam temu — co kocham (A, 372).

Obie powieści przedstawiają swe własne rozpoznanie genezy nerwowości. Przedstawiciele elity umysłowej nie chorują tu, zgodnie z koncepcją teoretyków nerwicy, z powodu nadmiernego wyczerpania pracą. W przypadku aktywności intelektualnej źródłem „nerwowości” jest wyalienowany charakter pracy, odcięcie jej od społecznego podłoża, wyrwanie z ludzkiej wspólnoty.

Diagnozy stawiane przez powieści przypominają, późniejszą nieco w czasie, interpretację młodopolskich intelektualistów, przedstawioną przez Stanisława Brzozowskiego. Modernistyczna wrażliwość i uczuciowość, pesymizm, sceptycyzm, mistycyzm pokolenia miały w ujęciu autora *Legendy Młodej Polski* swoje przyczyny w oderwaniu twórców modernizmu od rzeczywistych, praktycznych procesów społecznych ⁷⁴.

Podobną diagnozę znajdujemy u Paula Bourgeta, który pisze:

Dekadencją nazywamy ten stan społeczny, który wytwarza zbyt wielką ilość jednostek niezdolnych do pracy powszedniej ⁷⁵.

Lektura pierwsza konfrontowała powieści z teoriami nerwicy, wskazywała miejsca ich wzajemnego współgrania i zależności, ujawniała jednocześnie te momenty w powieściach, które były odstępstwem i modyfikacją wobec niektórych tez rozpraw naukowych. Dokonane przez powieści reinterpretacje teorii nerwic są ważne. Wyrażają stanowiska autorów, którzy z perspektywy polskiej rzeczywistości historycznej, zmodyfikowanego, zgodnie z tendencjami lat osiemdziesiątych, programu pozytywistycznego, przedstawiają własną genezę nerwicy dostrzegając jej źródła nie w przepracowaniu, nie w historycznej konieczności (prawo degeneracji elit), lecz przeciwnie — w niedomiarze pracy i w braku wszelkiej społecznie użytecznej pracy.

W lekturze obecnej rezygnuje się z kategorii „nerwowości”. Jest ona tu traktowana jako element retoryki bohatera, jego własny mit. Miałoby być o „nerwowcu” — okazie wyjątkowym, zachowania bohaterów rozpatrywane będą jako fenomeny zachowań uniwersalnych, które występują w określonych sytuacjach społecznych i przez te sytuacje dają się wyjaśnić. Założenie tej lektury opiera się na przeświadczeniu, iż przedstawiona w powieściach „psychologia” jest w gruncie rzeczy wsparta na socjologicznej wiedzy o ludzkiej egzystencji. Akcentując aspekt socjologiczny warto zaznaczyć, iż lektura ta nie stoi w sprzeczności z rozpoznaniem zjawiska danymi przez teoretyków nerwicy, których głównie interesowała socjogeneza chorób nerwowych. Uwalniając tę interpretację od „nerwowości”, przekładamy kategorię „nerwowości” na inne, socjologiczne kategorie, które sugeruje schemat fabularny powieści. Rezygnację z kategorii „nerwowości” jako słowa-klu-

cza interpretacji uprawnia to, iż „nerwowość” jest słowem z języka bohatera, natomiast „język” powieści (logika fabuły) domaga się — jak zobaczymy — interpretacji za pomocą kategorii opozycyjnych, takich jak: „tożsamość” — „nietożsamość”, „zakorzenienie” — „bezdomność”, „praca” — „improduktywność”.

Na pierwszych stronach powieści przedstawiony jest zwykle autoportret bohatera. Rozpoznanie siebie, jakie daje w nim bohater, wiąże się nieodłącznie z neurozą. Przekroczenie granicy między dwoma światami można traktować jako wskazanie przez powieść zagadnień skoncentrowanych wokół problematyki tożsamości: bohater wchodzi w świat „obcy” z określonym bagażem wiedzy o sobie samym, z określoną wizją własnego „ja”⁷⁶. Spotkanie z „obcym” światem stwarza na nowo okazję samoidentyfikacji. Ten swoisty sprawdzian tożsamości bohatera wypada dla niego negatywnie.

Tożsamość daje się obiektywnie określić jako umiejscowienie w pewnym świecie i jedynie wraz z tym światem może zostać subiektywnie przyswojona. Mówiąc inaczej, do identyfikacji dochodzi zawsze w obrębie określonego świata społecznego⁷⁷.

W świecie bohaterów przybysze są obcy i inni. To negatywne ukonstytuowanie się „ja” poprzez uświadczenie sobie siebie w tym, co inne, nie wiedzie przecież ku pozytywnej formule własnej tożsamości. Zasadniczym warunkiem samoidentyfikacji jednostki, który z całą mocą akcentują powieści, jest bowiem przyjęcie przez nią na serio — zinterioryzowanie — roli społecznej⁷⁸. Odrzuciwszy rolę społeczne bohater skazuje się na autoanalizę i autorefleksję, które pozwalając mu poznawać siebie tylko fragmentarycznie i częściowo, nie scalają „momentów” i „wrażeń” w jeden stabilny i uchwytany obraz własnego „ja”. Samowiedza nie umożliwia tutaj wyłonienia się jedności podmiotu⁷⁹.

Odrzucenie roli społecznej prowadzi do przebywania w świecie na niby, do teatralizacji zachowań. Z kolei odgrywanie przez bohaterów roli oczekiwanej przez innych (narzeczony), bez wewnętrznej na nią zgody, albo nawet z przekonaniem co do jej istotności, prawdziwości, ale bez pokrycia w realiach (Rymsza nie jest jeszcze lekarzem, nie jest także poetą, choć za takiego chce uchodzić), odbiera bohaterom szansę obiektywizacji. Możliwości, jakie stwarza interakcja, nie zostają wykorzystane. Bohater grając takiego, jakim chcą go widzieć (sekwencja „Przyzwolenie”), bądź takiego, jakim sam chciałby siebie widzieć (sekwencja „Miłość”), odbija się w świadomości innych na sposób fałszywy. Sam zresztą, utożsamiony z „nerwowością”, żadnego „ja”, którego autorami są obserwatorzy jego zachowań, nie odczuwa jako swoje własne. To, co widzą w nim inni, skojarzone z jego samoocenami przedstawia sprzeczność. Niezgodność dwóch projekcji „ja” pogłębia się w miarę narastania pozytywnych opinii zewnętrznych obserwatorów i negatywnych samoocen.

Autokomunikacja ukazuje próbę wyjścia z konfliktu. Bohater odrzuca pozytywne opinie innych jako wynik „gry” i „pozorów”. Wprowadza korektę: opiniuje własne intencje i motywacje, których teksty zachowań nie wyrażały, a wręcz je ukrywały, zgodnie z normami i regułami świata bohaterów. Ten gest „szczerości”, znamię identyfikowanie się ze światem społecznym, jako tylko gest nie pozwala bohaterowi ani na eliminację sprzeczności, ani na pozytywny sprawdzian tożsamości. Efekt konfrontacji „ja” z normami społecznymi, który musiałby być etycznym samooskarżeniem, zostaje poddany anihilacji: bohater wycofuje się w „nerwowość”. „Nerwowość” zaś (pisaaliśmy o tym w części poświęconej autokomunikacji) jest maską, samousprawiedliwieniem, załganiem samooceny wynikłej z inter-

akcji w świecie społecznym. Normy społeczne są przedmiotem wiedzy bohatera, on sam jednak nie utożsamia się z nimi. Nie uzyskują one ani statusu realności, ani obiektywnej rzeczywistości⁸⁰. Ten walor posiada dla bohatera subiektywnie przeżywana „nerwica”.

Jednocześnie świadomość norm społecznych, skojarzona z utwierdzaniem się bohatera w „nerwicy”, tworzy i podtrzymuje w nim konflikt wewnętrzny, który na zewnątrz przedstawia się w postaci sprzeczności między jednostką i zbiorowością.

Powieści przedstawiają dwie drogi wyjścia ze sprzeczności: bohater musi zrezygnować z tożsamości w „nerwicy”, uznać świat społeczny za swój albo pozostać konsekwentnie wierny „nerwowości” (odspołecznieniu).

Pogodzenie „nerwowości” ze społeczeństwem nie jest możliwe. Bohater, podtrzymując tezę o własnej „nerwowości”, przeciwstawia porządkowi społecznemu — normom etycznym w szczególności — porządek biologii i fizjologii. Umieszcza się tym samym wśród świata natury, podporządkowuje własnej cielesności, poddaje we władzę sił, które redukują go do „bestii ludzkiej”. „Nerwowość” jest elementem rzeczywistości subiektywnej bohatera. Język „nerwicy” ma co prawda źródła społeczne, stanowi odbicie ówczesnej wiedzy o człowieku, jednakże użytkowanie przez bohatera dyskursu naukowego socjalizuje go tylko w pewnym typie wiedzy. Akcentuje ona aspołeczny charakter „nerwowca”. Utożsamiony z „neurozą” bohater musi odrzucić normy społeczne.

Wiedza, sprowadzająca egzystencję jednostki do „ja” popędowego i instynktowego, kłóci się z pozytywistycznym przeświadczeniem, które swoistość ludzkiego świata widzi w wymiarach społecznych.

Zakończenia powieści przedstawiają warunki zdrowia bohatera i zarazem czynniki odbudowujące jego

tożsamość. Są to warunki pozytywnej jego socjalizacji. Eliminacja ze świadomości bohatera kategorii „nerwicy” jest likwidacją nieodpowiedniości między rzeczywistością subiektywną i obiektywną. Aby jednak rzeczywistość zewnętrzna mogła być przeżywana, konieczny jest zespół czynników wzajemnie się uzupełniających, tworzących ideowe wskazania powieści.

Pośród wszystkich powieści o „wieku nerwowym” tylko dwie pozostawiają bohatera na scenie po zamknięciu fabuły. Rodowski w finale uzyskuje wartości niegdyś sobie obce: społeczny sens pracy, dom, rodzinę (miłość), ojczyznę i Boga. Rymsha odnajduje sens życia w aktywnej walce z cierpieniem, w miłości do drugiego człowieka, we wrażliwości ukierunkowanej na zewnątrz siebie. Tylko ci dwaj bohaterzy porzucają świat, który zamieszkiwali poprzednio. Znaczy to, zgodnie z logiką fabuły, iż tylko oni posiadali zadatki przemiany: zachowali więź ze światem społecznym poprzez pracę.

Powieści rozstrzygają problem tożsamości na płaszczyźnie społecznej. Poza społeczeństwem, w samotnej autorefleksji, w wyobcowaniu, ukonstytuowanie się „ja” jest niemożliwe. Tożsamość, a zarazem indywidualność, uzyskuje jednostka dopiero po wdrożeniu się w społeczne role. Powieści wyprzedzają tu jakby tezę Durkheima⁸¹, która nie wydaje się zaskakująca dla świadomości pozytywistycznej, o czym świadczy choćby publicystyka Orzeszkowej. Niezdolność do podjęcia konkretnej społecznej roli tłumaczy się tym, iż trwale określa ją tylko ta jedyna w swoim rodzaju więź człowieka ze społeczeństwem, jaką tworzy praca. Każde inne określenie relacji jednostki i społeczeństwa jest pozorne i stwarza z przestrzeni społecznej scenę teatralną. Bohaterzy „na wakacjach” nie mogą wejść na serio w rolę społeczną. Wakacje są czasem zabawy, gry.

Improduktywni, uczestnicząc stale w zabawie, nie poddają się socjalizacji. Rodowski i Rymsza, dla których wakacje trwają przez chwilę, wracają do społeczeństwa, zdrowia i tożsamości.

Orzeszkowa w *Ad astra* pogłębia problem pracy, podkreślając, iż ulega ona dewiacji, gdy się oddala od przynależnego jej, niejako z natury, społecznego celu. Zapewne nie bez znaczenia były tu obserwacje autorki wyniesione z lektury programów modernistycznych, izolujących pracę intelektualną od jej przeznaczeń społecznych.

Praca traktowana jest zarazem jako antidotum na anarchizm instynktów: „[...] łamie dyktat bezpośrednich pożądań i niejako powściąga proces zaspokajania popędów”⁸². Praca oddala człowieka od „dzikości” również w innym sensie. Egzemplifikację istoty pracy znajdujemy w *Dwóch biegunach*: Granowski wiezie tu dysputę z ekonomistą — *porte-parole* autorki:

[...] myślę przede wszystkim — mówi Bohurski — że zajmować w ludzkości miejsce naczelne i znajdować się u szczytu cywilizacji, są to dwie rzeczy różne i które bardzo często połączone ze sobą nie bywają.

— Jak to! Przypuszczasz więc pan, że pastuch może być więcej ucywilizowanym od księcia?

— Nie tylko przypuszczam, ale wiem, że tak bywa...

— *Nom du ciel!* W jakichże to wypadkach?

— We wszystkich tych, w których pastuch jest więcej uspołecznionym od księcia!

— Ale cóż to takiego, według pana, być uspołecznionym?

— Żyć nie tylko dla siebie, ale także i dla innych, krócej mówiąc: być dobrym i pożytecznym dla innych. Oto wszystko. W tym znaczeniu pastuch, który zasadza drzewo mające dawać cień i owoce wtedy, gdy jego na ziemi już nie będzie, jest wyżej ucywilizowanym od księcia, który dla zwiększenia sumy swoich przyjemności wycina lasy (D, 241—242).

Uspołecznienie przez pracę jest miernikiem ucywilizowania. W ten sposób powieści dokonują swoistej

interpretacji mitu precywilizowania, przywłaszczanego przez przedstawicieli improduktywnych. Echa utilitarnego programu, który nakazywał oceniać jednostkę nie ze względu na jej status, lecz społeczną użyteczność, są tu oczywiste. Jednakże praca przez swą funkcję uspołeczniającą nie ma nic wspólnego z indywidualną „walką o byt”, przeciwnie, akcentuje się jej wartość moralną. Cywilizowanie, uspołecznienie, umoralnianie tworzą nieodłączny szereg, który musi być z sobą uzgodniony.

Rola wyznaczona człowiekowi przez pracę winna być zespolona z innymi podstawowymi rolami społecznymi. Wśród nich ważne miejsce przypisują powieści rolom rodzinnym. Rodzina jest elementarną instytucją: niczym w mikrokosmosie odbija się w niej makroświat społeczny. Postawa bohaterów wobec miłości jest zarazem sprawdzianem stopnia ich uspołecznienia. Miłość uzyskuje akceptację w powieściach tylko wówczas, gdy rozwija się w układzie społecznym. Jedynie w *Ad astra* bohater zdobywa przedmiot miłości. Inaczej rzecz się ma w pozostałych powieściach, w których bohaterzy do końca pozostają zwolennikami komunikacji intymnej, wyobcowującej ze świata społecznego.

Znamienny i nader interesujący jest fakt, iż wszyscy „nerwowcy” zapomnieli o swych matkach. Ta wspólna amnezja, gdyby odczytywać jej funkcję w kontekście *Ad astra*, utożsamia się z bezdomnością i brakiem zakorzenienia. Dla Rodowskiego powrót do pamięci matki jest równoznaczny z symbolicznym powrotem do domu-ojczyzny. Resocjalizacja bohatera dokonuje się tu poprzez odbudowanie na nowo więzi zanikłych w „wielkim świecie”, których strażniczką była matka. Identyfikacja emocjonalna z matką-Polką, której przewodniczyła Seweryna, później zaś Henryka,

wiedzie bezpośrednio do przeżywania na powrót zapomnianych wartości.

Zasadnicze znaczenie ma w powieściach doświadczenie wspólnoty: rodzinnej, grupowej, narodowej. Wspólnota ta, zakorzeniająca się w polskości, budowana jest na zbiorowej pamięci historii, tradycji, obyczaju, kulturze i religii. Nie bez powodu dom pełni rolę instytucji narodowej. Religijne wartości porządkują życie jednostek i zbiorowości w domowym świecie bohaterów. One też właśnie jako reprezentantki chrześcijańskich cnót altruizmu i ofiary gloryfikowane są przez bohaterów.

Praca, rodzina (dom, miłość), ojczyzna, Bóg — to wartości elementarne: identyfikacja z nimi zapewnia jednostce „zdrowie”, nadaje wagę jej egzystencji, pozwala jej konstytuować swą podmiotowość. Zbiór ten nie jest nowy. Z punktu widzenia modernizmu preferuje cnoty mieszczańskie, a zatem wrogie jego indywidualistycznej postawie. A przecież wystarczy tylko zmiana perspektywy oceny z jednostkowej na kolektywną, aby wartości, odsyłające do świata filistra, znaczyły coś zupełnie innego. Ludwik Krzywicki, którego trudno byłoby uznać za propagatora mieszczańskiego etosu, uważa rodzinę „za jedną z nielicznych, obecnie istniejących form solidarności”⁸³. Dla socjologa, wnikliwego obserwatora procesów społecznych końca wieku, więzi rodzinne stanowią zaporę, która jest hamulcem w postępującej atomizacji społeczeństwa industrialnego.

Powieści o „wieku nerwowym”, wskazując ów zbiór wartości, podejmują zarazem problem, w który uwikłana była zarówno pozytywistyczna socjologia, jak i literatura. Relacje między jednostką a społeczeństwem — albowiem o nich tu mowa — rozpatrywane są przez powieści w aspekcie moralnym. Powieści o „wieku ner-

wowym" przesuwają centrum obserwacji ze społeczeństwa na jednostkę, pozorują jednakże tylko indywidualistyczny punkt widzenia. Impuls do takiej zmiany perspektywy widzenia dały tu zapewne indywidualistyczne tendencje, które wnosił modernizm. Bezpośrednio do nich nawiązuje schemat fabularny powieści, który można odczytywać jako rodzaj wiwisekcji, dokonywanej na jednostce, pozostającej poza obrębem życia zbiorowości. Powieści te podejmują zatem próbę odpowiedzi na pytanie: co dzieje się z człowiekiem, gdy uwalnia się on spod cenzury społecznej. Rozstrzygnięcia przedstawiają obronę racji kolektywnych. Jednostka zamknięta w swoim „ja” degeneruje się, wartości moralne bowiem, wbrew indywidualistycznym koncepcjom, są transcendentne wobec podmiotu, ich źródłem jest Bóg i społeczeństwo.

Rozpoznania powieści mieszczą się w pozytywistycznym porządku wartości. Jednakże konieczność uzależnienia jednostki od tego, co społeczne, ma w powieściach o „wieku nerwowym” podwójną motywację. Z jednej strony interes społeczny nadal jest utrzymany, z drugiej zaś modyfikuje się tu ortodoksyjność tezy Comte’a. Według autora *Filozofii pozytywnej* w doskonałości społeczeństwa odbijać się miała doskonałość osobista jednostki. Stąd też „reformacja ludzkości”, której mistrz pozytywizmu nadawał niezwykle znaczenie, miała w sposób oczywisty prowadzić ku doskonaleniu jednostki. „To w społeczeństwie doskonałym — referuje pogląd Comte’a B. Skarga — zniknie egoizm, zapana sympatia wyciskająca piętno na każdej osobowości”⁸⁴.

Autorzy powieści o „wieku nerwowym” nie zdają się już, jak to bywało za czasów „młodości pozytywizmu”, wierzyć w doskonałość ludzkości. Rzeczywistość społeczna ostatniej dekady wieku ujawnia z całą ostroś-

cią swe negatywne strony. Stąd przeświadczenie, iż wychodząc od „reformy” jednostki można skutecznie zmierzać ku polepszeniu społeczeństwa. Występując w powieściach w imię jednostki, uchylają tylko nazbyt ogólnie brzmiącą, w zestawieniu z praktyką społeczną, ideę Ludzkości. Pozostają przecież nadal zwolennikami racji społecznych. Zmienia się jedynie charakter perswazji: interes jednostki pokazuje się jako nierozłączny z racjami społecznymi. Powieści próbują tym samym pogodzić indywidualistyczne tendencje czasu z racjami kolektywnymi. I godzą je, wskazując, iż właściwą podmiotowość może uzyskać indywiduum tylko w ramach zbiorowości, tylko wtedy, gdy wykształci w sobie uczucia „sympatii” i altruizmu.

Jednocześnie powieści znacznie poszerzają, w stosunku do pozytywistycznych założeń, funkcję religii i wzmacniają jej rangę. Znamienne dla przełomu wieków zainteresowanie subiektywnym aspektem religijności znajduje tu swoją artykulację. Ma to daleko idące konsekwencje, albowiem koncentracja uwagi na dyspozycjach psychicznych człowieka, jako warunkach przeżycia religijnego, „podnosi problem etycznej wartości przeżycia i przyjętego na tej podstawie światopoglądu”⁸⁵. Indywidualna postawa religijna ma charakter „projektodawczej wartości moralnej”⁸⁶. Wartościom religijnym podporządkowane są przede wszystkim wybory bohaterów. Powieści różnie rozkładają akcenty. Religijne normy uzyskują decydujące znaczenie w *Hrabim Augustie* i *Bez dogmatu*. W roku 1895 Sienkiewicz, już jako autor *Quo vadis*, swojej powieści współczesnej o agnostyku Płoszowskim i historycznej o świecie chrześcijaństwa, nada rangę romantycznego słowa-działania: „[...] przyczyniły się — napisze w liście do Konstantego M. Górskiego — ogromnie do zwrotu nie tylko idealnego, lecz wprost religijnego”⁸⁷. W *Wiekach* nerwowym

na religijnej sankcji oparte społeczne akty ofiary i poświęcenia bohaterki (przedstawione w zakończeniu powieści) dają jej poczucie szczęścia. W *Ad astra* stają się czynnikiem moralnego porządkowania stosunków międzyludzkich (Seweryna — Henryka), ale jednocześnie tworzą silną więź wspólnoty.

[...] Dla Seweryny (Bóg) jest [...] nie tylko źródłem, ale celem i prawem moralnym bytu. Seweryna nawraca do pewnych idei romantycznych: naród to nie tylko „naturalny organizm”, lecz niemal „myśl Boża na ziemi”, postęp to rozwój ducha w „łańcuchu wszechżycia”, który jest jednym końcem zatopiony w otchłaniach materii, a drugim zarzucony na najwyższe szczyty ducha⁸⁸.

Wypada zaznaczyć, iż na tak sformułowaną w *Ad astra* funkcję religii miała wpływ, oprócz idei romantycznych, również fascynacja Orzeszkowej Kochanowskim. Autorka w poezji czarnoleskiej i w kulturze renesansu poszukuje wówczas aktualnych myśli dla współczesności. (Cytaty z *Trenów* i *Pieśni* Kochanowskiego umieszczone w finale *Ad astra*, współgrające z duchową przemianą bohaterki, można traktować jako meta-język interpretacji powieści).

W powieściach nadal żywotne jest przeświadczenie o społecznej i narodowej funkcji religii, z drugiej strony podkreśla się jej moralne znaczenie dla egzystencji jednostki. W religii dostrzega się bowiem znacznie więcej impulsów do czynienia dobra aniżeli w nazbyt „rachunkowej”, laickiej doktrynie utylitaryzmu. Akcentowana w doktrynie chrześcijańskiej potrzeba służenia drugiemu, ujmowana w kategoriach niemalże instynktowego czynienia dobra, przeciwstawia się postawom pasywnym wobec cierpienia i zła. Z punktu widzenia jednostki aktywnej przeciwdziałanie cierpieniu nabiera cech pozytywnych, a świadoma ofiara na rzecz drugiego staje się źródłem szczęścia.

Powieści nie negują powszechnego dla świadomości lat dziewięćdziesiątych przekonania o przewadze nad sumą szczęścia sumy cierpienia w świecie, jednakże nie godzą się na modernistyczną pielęgnację pesymistycznych, sceptycznych i absentystycznych nastrojów. Jeśli, etykę utylitarną można globalnie ujmować, zgodnie z tezą T. Kotarbińskiego, jako nastawienie na sumowanie szczęścia, podczas gdy „etykę litości” cechuje dążenie do odejmowania cierpienia, to powieści o „wieku nerwowym” reprezentują program stojący u podstaw „etyki litości”⁸⁹.

Obie lektury powieści o „wieku nerwowym”: jedna wierna kategorii „nerwicy”, druga przeciwnie, rezygnująca z niej, prowadzą do wniosku, iż dla ich autorów sama nerwica, zarówno jako fenomen medyczny, jak też jako ewentualny obiekt poznania, nie przedstawia materiału godnego obserwacji. Autorzy, wierni ideałom scjencycznym, nie dostrzegają w dewiacji np. problemu epistemologicznego. „Nerwowość” interesuje ich jako objaw społecznej alienacji jednostek. Ujmowana w tym znaczeniu spełnia funkcję czysto instrumentalną, służy w polemice z wypowiedziami, wskazującymi na nerwicogenną rolę współczesnej cywilizacji. Powieści odwracają tym samym porządek myślenia, powszechnie związany z kategorią nerwicy: obciążają winą za nerwicę jednostki, które odspołeczniając się bądź nigdy nie uspołeczniając, podejmują tym samym ryzyko dewiacji. Jednakże, skoro w ujęciu powieści „nerwica” jest chorobą moralną, w oczywisty sposób stanowi ona zagrożenie dla zdrowia społecznego, musi zatem być leczona.

PRZYPISY

WSTĘP

- ¹ Wymienić tu można: Gawalewicza *Mgłę* (1892), Rodziwiczówny *Kwiat lotosu* (1889), Krechowieckiego *Jestem* (1893), Jeske-Choińskiego *W pętach* (1893), Grot-Bęczkowskiej *Bez woli* (1894), Estei *Kartki z życia kobiety* (1889), Ceysinger *Ze znalezionych kartek* (1894). Wszystkie te utwory, z wyjątkiem *Kwiatu lotosu* i *Kartek z życia kobiety*, są późniejsze od powieści Belmonta, Sienkiewicza, Małkowskiego, które analizujemy w pracy, i wobec nich wtórne, nierzadko epigońskie.
- ² Por. A. Kowalczykowa, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977.
- ³ M. Głowiński, *Od dokumentu do wyznania* [w:] *Powieść młodopolska*, Wrocław 1969; M. Jasińska, *Narrator w powieści przedromantycznej 1776—1831*, Warszawa 1965.
- ⁴ T. Weiss, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880—1890*, Kraków 1966.
- ⁵ Por. H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy”* [w:] *Przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1967.
- ⁶ Por. T. Walas, *Dekadentyzm wśród prądów epoki*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 1; R. Zimand, „*Dekadentyzm warszawski*”, Warszawa 1964.
- ⁷ H. Markiewicz w podstawowej dla naszego tematu rozprawie: *Bezdogmatowcy i melancholicy* ([w:] *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1977), również używa, dla ich określenia, terminów wziętych z powieści.
- ⁸ Por. A. Nofer-Ładyka, *Dwie współczesne powieści Henryka Sienkiewicza* [w:] *Z literatury lat 1863—1918. Studia historycznoliterackie*, Warszawa 1959.

ROZDZIAŁ I

TEORIE NEUROZY

- ¹ A. Wizel, *Wiek nerwowy w świetle krytyki*, Warszawa 1896, s. 7.
- ² R. Krafft-Ebing, *Nasz wiek nerwowy (Nasze zdrowie i chore nerwy)*, Warszawa 1886, s. 86.

- ³ A. Cullere, *U wrót obłądu. Studium psychologiczne*, Warszawa 1891, s. 2—3.
- ⁴ Zob. B. Skarga, *Claude Bernard*, Warszawa 1970, s. 85.
- ⁵ Ibidem, s. 85.
- ⁶ A. Combe, *Nerwowość u dzieci*, Warszawa 1904, s. 19.
- ⁷ K., *Organiczne podstawy pesymizmu*, „Prawda” 1892, nr 3, s. 27.
- ⁸ W. Chodecki, *Choroby naszego wieku*, „Biblioteka Warszawska” 1887, t. 2, s. 372.
- ⁹ A. Deschamps, *Newrozy i pesymizm*, odczyt wygłoszony w Towarzystwie Naukowym w Clermont-Ferrand, Warszawa 1890, s. 21.
- ¹⁰ A. Combe, op. cit., s. 7.
- ¹¹ R. Krafft-Ebing, op. cit., s. 24, 26.
- ¹² C. Lombroso, *Geniusz i obłąkanie*, Warszawa 1887, s. 25—26.
- ¹³ A. Combe, op. cit., s. 19.
- ¹⁴ R. Krafft-Ebing, *O nerwowości*, Sambor 1886, s. 17.
- ¹⁵ J. K. Potocki, *Zwyrodnienie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 178, s. 326.
- ¹⁶ A. Deschamps, op. cit., s. 20.
- ¹⁷ J. Payot, *Kształcenie woli*, Warszawa 1897, s. 55.
- ¹⁸ J. Laskowski, *Choroba wieku*, recenzja z odczytu dra Deschamps pt. *Newrozy i pesymizm*, „Głos” 1889, nr 44.
- ¹⁹ W. M. Dębicki, *Studia i szkice religijno-filozoficzne*, Seria II, Warszawa 1901, s. 65—66.
- ²⁰ R. Krafft-Ebing, *Nasz wiek nerwowy*, s. 45.
- ²¹ Ibidem, s. 54.
- ²² A. Deschamps, op. cit. s. 8.
- ²³ Podobne refleksje dotyczące antagonizmu między intelektualnym a emocjonalnym życiem człowieka snuje Cournot. Zob. B. Skarga, *Kłopoty intelektu. Między Comte’em a Bergsonem*, Warszawa 1975, s. 309—310.
- ²⁴ J. Payot, op. cit., s. 71.
- ²⁵ Ibidem.
- ²⁶ Zob. R. Bastide, *Socjologia chorób psychicznych*, Warszawa 1972, s. 41.
- ²⁷ F. Regnard, *Les maladies épidémiques de l’esprit. Socrellerie. Magnetisme. Morphisme. Délire des grandeurs*, Paris 1887, s. 343.
- ²⁸ A. Deschamps, op. cit., s. 13.
- ²⁹ P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris 1886, s. 101.
- ³⁰ A. Deschamps, op. cit., s. 13.
- ³¹ R. Krafft-Ebing, *O nerwowości*, s. 20.
- ³² P. Regnard, op. cit., s. 343.
- ³³ P. Mantegazza, *Wiek obłądy*, Warszawa 1890, s. 29.
- ³⁴ A. Deschamps, op. cit., s. 12.
- ³⁵ R. Krafft-Ebing, *Nasz wiek nerwowy*, s. 1.
- ³⁶ Ibidem.
- ³⁷ A. Deschamps, op. cit., s. 3.
- ³⁸ A. Wizel, op. cit., s. 13.
- ³⁹ W. Chodecki, op. cit., s. 370.

- ⁴⁰ P. Regnard, op. cit., s. 424.
- ⁴¹ J. Szacki: *Historia myśli socjologicznej*, cz. I, Warszawa 1981, s. 328.
- ⁴² P. Regnard, op. cit., s. 344.
- ⁴³ B. Lutomski, *Zbrodnia i inteligencja*, „Tygodnik Ilustrowany” 1892, t. 1, s. 339.
- ⁴⁴ P. Regnard, op. cit., s. 343.
- ⁴⁵ A. Bednar, *Pesymizm w literaturze i życiu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 196, s. 210.
- ⁴⁶ R. Krafft-Ebing, *Nasz wiek nerwowy*, s. 12.
- ⁴⁷ *Kronika literacka*, „Głos” 1893, nr 20.
- ⁴⁸ A. Bednar, op. cit., s. 210.
- ⁴⁹ Ibidem.
- ⁵⁰ J. Terpiłowska, *Współczesne prądy pesymistyczne*, „Życie” 1888, nr 25, s. 345.
- ⁵¹ Cyt. za A. Deschamps, op. cit., s. 17.
- ⁵² Ibidem.
- ⁵³ Ibidem, s. 16.
- ⁵⁴ R. Krafft-Ebing, *Nasz wiek nerwowy*, s. 28.
- ⁵⁵ J. Laskowski, op. cit., s. 551.
- ⁵⁶ Ibidem.
- ⁵⁷ A. Deschamps, op. cit., s. 17.
- ⁵⁸ Ibidem.
- ⁵⁹ F. Levillain, *Higiena ludzi nerwowych*, Warszawa 1905, s. 32.
- ⁶⁰ P. Regnard, op. cit., s. X.
- ⁶¹ F. Levillain, op. cit., s. 31.
- ⁶² A. Deschamps, op. cit., s. 3.
- ⁶³ A. Cullere, op. cit., s. 289—290.
- ⁶⁴ P. Regnard, op. cit., s. 346.
- ⁶⁵ A. Cullere, op. cit., s. 289.
- ⁶⁶ Ibidem, s. 288.
- ⁶⁷ Ibidem, s. 311.
- ⁶⁸ Ibidem, s. 290.
- ⁶⁹ H. Spencer, *Szkice filozoficzne*, t. 1, Warszawa 1883, s. 57.
- ⁷⁰ A. Cullere, op. cit., s. 5.
- ⁷¹ A. Deschamps, op. cit., s. 12.
- ⁷² R. Krafft-Ebing, *O nerwowości*, s. 9.
- ⁷³ F. Levillain, op. cit., s. 13—14.
- ⁷⁴ R. Krafft-Ebing, *Nasz wiek nerwowy*, s. 27.
- ⁷⁵ P. Mantegazza, op. cit., s. 31.
- ⁷⁶ M. Nordau: *Wyrozdnienie*. Przekł. W. Genken, Kijew 1896, s. 441—442.
- ⁷⁷ Ibidem, s. 442.
- ⁷⁸ R. Krafft-Ebing: *Nasz wiek nerwowy*, s. 12.
- ⁷⁹ Ibidem, s. 3.
- ⁸⁰ Ibidem, s. 6.
- ⁸¹ M. Foucault: *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris 1972, s. 538.
- ⁸² Na temat mitu natury i zmitologizowanej opozycji między cywilizacją i naturą pisze Z. Mocarska-Tycowa: *Działalność krytycznoliteracka Teodora Jeske-Choińskiego wobec przeło-*

mu antypozytywistycznego. Warszawa 1975. Autorka omawia poglądy wielu cytowanych wyżej autorów, m.in. Krafft-Ebinga, Mantegazzy, Nordaua.

ROZDZIAŁ II

POWIEŚCI O „WIEKU NERWOWYM” W OPINII KRYTYKI LITERACKIEJ

I. Dokument, kompilacja, spowiedź?

- ¹ Zob. J. Skarbek, *Koncepcja nauki w pozytywizmie polskim*, Wrocław 1968.
- ² (Spr. h.) *Kongres psychologiczny w Monachium*, „Przegląd Tygodniowy”, 1896, nr 35.
- ³ J. Ochorowicz, *Z dziennika psychologa. Wrażenia, uwagi i spostrzeżenia w ciągu dziesięciu lat spisane*, Warszawa 1876, s. II.
- ⁴ B. Głębski, *Tendencja moralna i newroza w powieści*, „Rola” 1894, nr 34—41, s. 606.
- ⁵ H. Markiewicz, *Bezdogmatowcy i melancholicy*, [w:] *W kręgu Zeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1977.
- ⁶ Zob. M. Głowiński, *Od dokumentu do wyznania*, [w:] *Powieść młodopolska*, Wrocław 1969.
- ⁷ H. Markiewicz, op. cit., s. 141.
- ⁸ Zob. J. Sławiński, *Krytyka jako przedmiot badań historycznoliterackich*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*. Red. J. Sławiński, Wrocław 1974.
- ⁹ T. Jeske-Choiński, *Powieści psychologiczne*. Gawalewicz — Marréne — Belmont, „Niwa” 1892, nr 6.
- ¹⁰ A. Sołtyn, I. Dąbrowski, „Śmierć”, „Przegląd Polski” 1893, t. 108, s. 177.
- ¹¹ Zob. B. A. Uspienski, A. M. Piatigorski, *Personologia i semiotyka*, „Teksty” 1972, nr 3.
- ¹² P. Chmielowski, A. Mańkowski, „Hrabia August”, „Ateneum” 1890, t. I, s. 174.
- ¹³ W 1890 roku Piotr Chmielowski zamieścił w „Ateneum” wnikliwe i niejako rekonesansowe studium o twórczości Ludwika Szyrmera. Wskazując na „psychologiczne” aspekty powieściopisarstwa Szyrmera tworzy jednocześnie swoisty „portret” pisarza-psychologa. (*Ludwik Szyrmer. Twórca powieści psychologicznych* (1840—1844), „Ateneum” 1890, t. IV).
- ¹⁴ P. Chmielowski, A. Mańkowski, „Hrabia August”, s. 174.
- ¹⁵ Zob. P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, Warszawa 1903.
- ¹⁶ F. Brodowski, L. Belmont: „W wieku nerwowym (Moja spowiedź), powieść oryginalna”, „Prawda” 1891, nr 29, s. 270.
- ¹⁷ „Plastyczność” jest postulatem krytyki, formułowanym najczęściej nie wprost. Należy w tym miejscu podkreślić, że

wyrażenie „plastyczność” postaci nie funkcjonowało — jak można by sądzić dzisiaj — w języku krytyki pozytywistycznej jako metafora. Na jego znaczenie jako kategorii estetycznej wskazuje autor *Stylistyki polskiej* (s. 108) — Piotr Chmielowski: „Wyobraźni ich (Woltera, Krasickiego) brakło zalety nazwanej plastycznością, tj. zdolności tworzenia postaci z całą właściwą im, naturalną wyrazistością, tak że byśmy czytając o nich, mieli je przed oczyma jakby żywe we wszystkich znamiennych szczegółach, ich postawy, ich ruchów, trybu ich zachowania się i wyrażania myśli, uczuć, zamiarów”.

- ¹⁸ Zob. M. Głowiński, *Język krytyczny I. Matuszewskiego (Uwagi w związku z publikacją wyboru pism)*, „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 2, s. 475.
- ¹⁹ K. Bartoszewicz, *Pesymiści i melancholicy*, „Wędrowiec” 1896, nr 49—52, s. 453.
- ²⁰ „Biesiada Literacka” 1893, nr 9.
- ²¹ Le disciple P. Bourgeta cieszył się dużym zainteresowaniem polskiej krytyki. Świadczy o tym bogata, jak na utwór literatury obcej, recepcja. Pisali o powieści: E. Orzeszkowa, *Listy z Ustronia*, „Kraj” 1890, nr 4; I. Matuszewski, *Mistrz i uczeń („Lamiel” par Stendhal)*, „Przegląd Tygodniowy” 1889, nr 2; A. Zółtowski, *Intelektualista*, „Głos” 1890, nr 1; H. Silberstein, *Z powodu „Ucznia” Bourgeta*, „Przegląd Tygodniowy” 1890, nr 14; recenzję *Ucznia* podaje również „Przegląd Literacki” „Kraju” 1889, nr 34; „Kraj” petersb. 1890, nr 10—13; „Przegląd Katolicki” 1890, nr 18.
- ²² L. Winiarski, *Literatura francuska*, „Prawda” 1891, nr 16, s. 187.
- ²³ (Ten.), *Z beletrystyki Zachodu*, „Ateneum” 1890, t. 4, s. 71.
- ²⁴ T. Jeske-Choiński, *Powieści psychologiczne*, „Wiek” 1891, nr 21, 22, 26, 27.
- ²⁵ A. Złotnicki, *Szczęśliwość w literaturze*, „Przegląd Tygodniowy” 1896, nr 3, s. 29.
- ²⁶ Zob. B. Lutomski, *Nieporozumienia estetyczne*, „Kurier Codzienny” 1982/3, nr 8.
- ²⁷ Zob. W. Gomulicki, *I. Dąbrowski. „Śmierć”*, „Kurier Codzienny” 1893, nr 18.
- ²⁸ K. M. Górski, *Najnowsza powieść Henryka Sienkiewicza*, „Biblioteka Warszawska” 1891, t. 1, s. 366.
- ²⁹ Ibidem, s. 366.
- ³⁰ F. Brodowski, op. cit., 1891, nr 29, s. 271.
- ³¹ A. Sołtyn, op. cit., s. 177.
- ³² K. M. Górski, op. cit., s. 366.
- ³³ F. Brodowski, *Romans higieniczny*, P. Mantegazza „Chora miłość”, „Prawda” 1891, nr 8, s. 92.
- ³⁴ I. Matuszewski, *Mistrz i uczeń („Lamiel” par Stendhal)...*, s. 26.
- ³⁵ P. Chmielowski, *„Śmierć. Studium”*, „Ateneum” 1893, t. 1, s. 209.
- ³⁶ A. Sołtyn, op. cit., s. 180.
- ³⁷ Ibidem, s. 180.

- ³⁸ Ten typ lektury odsyła do zdefiniowanej przez J. Lalewicza (*Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975) — „lektury funkcjonalnej”: „Powieść czy poemat nie jest czytany jako utwór literacki, lecz jako źródło czy dokument psychologiczny lub lingwistyczny, i interpretowany jest przez odniesienie do tego wycinka życia społecznego, który stanowi tło pragmatyczne aktu lektury” (s. 113).
- ³⁹ W. Gomulicki, op. cit., s. 18.
- ⁴⁰ „Gazeta Warszawska” 1894, nr 19.
- ⁴¹ C. Jellenta, *Śmierć i dogmaty*, „Przegląd Tygodniowy” 1894, nr 50.
- ⁴² W. Marréne-Morzkowska, Aleksander Mańkowski. *Hrabia August*, „Przegląd Tygodniowy” 1890, nr 45, s. 534.
- ⁴³ A. H., *Ostatnie utwory Sienkiewicza*, „Prawda” 1891, nr 9, s. 117.
- ⁴⁴ Ibidem, s. 117.
- ⁴⁵ T. Jeske-Choiński, *Powieści, nowele, obrazki*, „Wiek” 1891, nr 163.
- ⁴⁶ P. Chmielowski, I. Dąbrowski. „*Śmierć. Studium*”, s. 209.
- ⁴⁷ A. Sołtyn, op. cit., s. 177.
- ⁴⁸ W. Marréne-Morzkowska, op. cit., s. 534.
- ⁴⁹ A. Sołtyn, op. cit., s. 178.
- ⁵⁰ A. Bołoz-Antoniewicz, *Bohater ostatniej powieści Sienkiewicza*, „Przegląd Polski” 1892, t. 103, s. 281.
- ⁵¹ M. M., *Dwa bieguny* — E. Orzeszkowa, „Przegląd Polski” 1893, t. 110, s. 441.
- ⁵² L. Winiarski, *Literatura francuska*, „Prawda” 1892, nr 3, s. 30.
- ⁵³ A. Drogoszewski, *Henryk Sienkiewicz (Szkic jubileuszowy)*, „Prawda” 1900, nr 49—51.
- ⁵⁴ W. M. Kozłowski, Manfred, hr. Henryk i Płoszowski jako przedstawiciele trzech pokoleń XIX stulecia. *Studium z psychologii społecznej*, Warszawa 1896, s. 22.
- ⁵⁵ A. Drogoszewski, op. cit.
- ⁵⁶ A. H., op. cit., s. 118.
- ⁵⁷ W. M. Kozłowski, op. cit., s. 63.
- ⁵⁸ P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris 1886, s. 278.
- ⁵⁹ T. Jeske-Choiński, *Nowa powieść psychologiczna — Nasz dekadentyzm*. — „W wieku nerwowym” (p. Leona Belmonta), „Gazeta Lwowska” 1891, nr 184.
- ⁶⁰ W. Jabłonowski, *Epopeja psychologiczna*, „Prawda” 1900, nr 51, 52.
- ⁶¹ A. H., op. cit., nr 9.
- ⁶² M. Konopnicka, „*Ad astra*”, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 43—45.
- ⁶³ A. Potocki, *Polska literatura współczesna*. Cz. II, Warszawa 1912, s. 42—43.
- ⁶⁴ Zob. M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, [w:] *Style odbioru*, Kraków 1977.

II. Narracja w pierwszej osobie

- ¹ M. Głowiński, szeroko omawiając zespół uwarunkowań kulturowych i historycznoliterackich, które towarzyszą pojawieniu się powieści w pierwszej osobie w ostatniej dekadzie ubiegłego wieku, zaznacza: „[...] w powieści realistycznej [...] opowiadanie w pierwszej osobie było zjawiskiem sporadycznym, marginesowym: we Francji już w latach trzydziestych ubiegłego wieku, a więc w pełni rozwoju ruchu romantycznego, wydawało się anachronizmem. Jego domeną stały się natomiast krótkie formy prozatorskie” (s. 190). Autor *Powieści młodopolskiej* charakteryzuje rolę powieści w pierwszej osobie we wstępnej fazie Młodej Polski („Dla tej fazy tego ruchu — pisze — powieść w pierwszej osobie jest gatunkiem tak samo ważnym i tak samo charakterystycznym jak ballada dla pierwszego etapu polskiego romantyzmu” (s. 196)), a także przyczyny, które usuwają ją na peryferie procesu literackiego. Pamiętając o cennych dla obecnego rozdziału pracy rozważaniach M. Głowińskiego idę nieco innym tropem: wybieram mianowicie zestaw zagadnień, skupionych wokół recenzenckich zmagających z lekturą powieści w pierwszej osobie. (M. Głowiński: *Od dokumentu do wyznania* [w:] *Powieść młodopolska*, Wrocław 1969. Por. też A. Martuszevska: *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876—1895)*, Wrocław 1977, s. 56—57).
- ² Por. M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru* [w:] *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
- ³ K.M. Górski. *Najnowsza powieść Henryka Sienkiewicza*, „Biblioteka Warszawska” 1891, t. 1, s. 381.
- ⁴ Ibidem, s. 382.
- ⁵ P. Chmielowski (rec.) A. Mańkowski, „*Hrabia August*”, „Ateneum” 1890, t. 1, s. 178.
- ⁶ F. Brodowski, L. Belmont: „*W wieku nerwowym (Moja spowiedź) — powieść oryginalna*”, „Prawda” 1891, nr 29, s. 271.
- ⁷ P. Chmielowski, *Świeży zwrot w powieściach Elizy Orzeszkowej* [w:] *Pisma krytycznoliterackie*. Oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961. T. 1, s. 440.
- ⁸ I. Matuszewski, *Bolesław Prus*, „Przegląd Tygodniowy” 1894, nr 10.
- ⁹ Ibidem, s. 113.
- ¹⁰ W.M. Kozłowski, *Manfred, hr. Henryk i Płoszowski jako przedstawiciele trzech pokoleń XIX stulecia. Studium z psychologii społecznej*, Warszawa 1896, s. 30—31.
- ¹¹ Ibidem, s. 30.
- ¹² p.C., „*Melancholicy*” E. Orzeszkowej, „Przegląd Polski” 1896, t. 119, s. 708.
- ¹³ Ibidem.
- ¹⁴ W. Bogusławski, *Najnowsza powieść Sienkiewicza*, „Świat” 1891, nr 2, s. 39.
- ¹⁵ L. Krzywicki, *W otchłani*, Warszawa 1909, s. 277.
- ¹⁶ R. Zimand, „*Dekadentyzm warszawski*”, Warszawa 1964, s. 49

- 50; Por. też. W. Kalinowski, *Poglądy estetyczne Ludwika Krzywickiego* [w:] *Studia z dziejów estetyki polskiej*. 1890—1918, Warszawa 1972.
- ¹⁷ K. M. Górski, op. cit., s. 382.
- ¹⁸ Ibidem, s. 381.
- ¹⁹ B. Chrzanowski, I. Dąbrowski, „*Śmierć*”, „*Prawda*” 1893, nr 2, s. 20.
- ²⁰ C. Jellenta, *Śmierć i dogmaty*, „*Przegląd Tygodniowy*” 1894, nr 50, s. 547.
- ²¹ Cyt. za: J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, Warszawa 1973, s. 146.
- ²² S. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 44.
- ²³ Por. M. Głowiński, *Powieść...*, s. 191. Mimetyczność w powieści ubiegłego stulecia „dotyczyła — pisze Głowiński — niemal wyłącznie świata przedstawionego, a nie sposobów jego werbalizacji w utworze”.
- ²⁴ A. Bołoz-Antoniewicz, *Bohater ostatniej powieści Sienkiewicza*, „*Przegląd Polski*” 1892, t. 103, s. 270.
- ²⁵ Ibidem.
- ²⁶ W. M. Kozłowski, op. cit., s. 65.
- ²⁷ E. Szary-Matywiecka, *Od krytyki ignorancji do krytyki kompetencji*, [w:] *Badania nad krytyką literacką*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1974.
- ²⁸ W. G., „*Śmierć*” I. Dąbrowskiego, „*Tygodnik Ilustrowany*” 1892, nr 136, s. 94.
- ²⁹ P. Chmielowski, „*Śmierć. Studium*”, „*Ateneum*” 1893, t. 1, s. 205.
- ³⁰ F. Brodowski, op. cit., s. 271.
- ³¹ B. Lutomski, *Nieporozumienia estetyczne*, „*Kurier Codzienny*” 1892, nr 8.
- ³² Abgar-Sołtyn (K. Abgarowicz), I. Dąbrowski, „*Śmierć*”, „*Przegląd Polski*” 1893, t. 108, s. 176.
- ³³ Por. M. Głowiński, *Konstrukcja a recepcja (Wokół „Dziejów grzechu” Zeromskiego)* [w:] *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.
- ³⁴ M. M.: *Dwa bieguny*. „*Przegląd Polski*” 1893, t. 110, s. 441.
- ³⁵ A. Drogoszewski, *Henryk Sienkiewicz (Szkic jubileuszowy)*, „*Prawda*” 1900, nr 50, s. 610.
- ³⁶ M. Morzkowska, Aleksander Mańkowski, „*Hrabia August*”, „*Przegląd Tygodniowy*” 1890, nr 45, s. 535.
- ³⁷ S. Eile, op. cit., s. 39.
- ³⁸ I. Matuszewski, *Z dogmatem*, „*Przegląd Tygodniowy*” 1893, nr 41, s. 441.
- ³⁹ „*Gazeta Lwowska*” 1892, nr 295—296.
- ⁴⁰ P. Brodowski, op. cit., s. 270.
- ⁴¹ „*Gazeta Warszawska*” 1892, nr 231.
- ⁴² W. G., op. cit., s. 94.
- ⁴³ A. Złotnicki, *Współczesne kierunki twórczości literackiej*, „*Przegląd Tygodniowy*” 1893, nr 27, s. 305.
- ⁴⁴ Abgar-Sołtyn, op. cit., s. 209.
- ⁴⁵ Ibidem.
- ⁴⁶ T. Jeske-Choiński, *Nowa powieść psychologiczna — Nasz de-*

- kadentyzm — „W wieku nerwowym” (p. Leona Belmonta), „Gazeta Lwowska” 1891, nr 184.
- ⁴⁷ W. G., op. cit., s. 94.
- ⁴⁸ P. Chmielowski, „Śmierć. Studium”, s. 209.
- ⁴⁹ Zob. E. Przewoński, *Krytyka literacka we Francji*, Warszawa 1899.
- ⁵⁰ P. Chmielowski, „Śmierć. Studium”, s. 209.
- ⁵¹ C. Jellenta, op. cit., s. 547.
- ⁵² S. Olenycz, M. Komornicka. „Szkice”, „Prawda” 1894, nr 37.
- ⁵³ A. Złotnicki, op. cit.
- ⁵⁴ C. Jellenta, op. cit., s. 546.
- ⁵⁵ E. Orzeszkowa, *Listy*, t. 2. Cz. 2, Warszawa 1938, s. 104.
- ⁵⁶ Warto zwrócić uwagę na programowaną tutaj przez Orzeszkową lekturę powieści. Może przecież zaskakiwać fakt, iż pisarka, która wielokrotnie manifestowała swą niechęć do wszelkich przejawów konfesyjności (pisze o tym między innymi M. Żmigrodzka, Orzeszkowa. *Młodość pozytywizmu*. Warszawa 1965, s. 10—14) „popelnia” powieści, które pozwalają na lekturę autobiograficzną. Propozycję takiej lektury przedstawia J. Garbaczewska w szkicu *Droga Elizy Orzeszkowej. „Ad astra” w świetle jej korespondencji*, Łódź 1949.
- ⁵⁷ E. Orzeszkowa, *Listy*, s. 104.

ROZDZIAŁ III

GŁOS BOHATERA. AUTOKOMUNIKACYJNY ASPEKT NARRACJI

- ¹ M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, Wrocław 1969, s. 221.
- ² P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris 1886, s. 276.
- ³ Ibidem.
- ⁴ Ibidem, s. 277.
- ⁵ A. Girard, *Le journal intime*, Paris 1963, s. 472.
- ⁶ Ibidem, s. 541—542.
- ⁷ Ju. M. Łotman, *O dwóch modelach komunikacji w systemie kultury*, „Trudy po znakovym sistiemam” VI, Tartu 1973, s. 228.
- ⁸ Ibidem, s. 229.
- ⁹ Ciekawą interpretację roli autokomunikacji w odniesieniu do funkcjonowania kultury przedstawia K. Rosner w swej książce *Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą. Jej osiągnięcia, perspektywy, ograniczenia*, Kraków 1981, s. 251—259. Zob. też M. Czermińska, *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym [w:] Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. Bujnicki i J. Sławiński, Wrocław 1977.
- ¹⁰ Ju. M. Łotman, op. cit., s. 240.
- ¹¹ A. M. Piatigorski, B. A. Uspienski, *Personologia i semiotyka*, przeł. S. Balbus, „Teksty” 1972, nr 3, s. 156. Słowa „maska”

i „rola” odnoszą się wprost do przestrzeni teatru. Analogia między strukturami społecznymi i strukturami teatralnymi tworzy podstawę Goffmanowskiej koncepcji społeczeństwa, w którym każdy z jego członków odgrywa „rolę”, przywdziewa „maskę”. „Maska” definiowana bywa przez Goffmana podobnie, jak czynią to semiotycy radzieccy: jest efektem kompromisu pomiędzy „ja” jednostki (jej indywidualnymi dążeniami, pragnieniami) a formułowanymi wobec niej oczekiwaniami społecznymi. B. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Opr. i wstęp J. Szacki. Przeł. H. i P. Spiewakowie. Warszawa 1981. Zob. też J. Brach-Czaina, *Ethos nowej sztuki*, Warszawa 1984, s. 156—165.

¹² Ibidem, s. 158.

¹³ Por. A. J. Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte*, Paris 1976, s. 95: „Kontrakt przedstawia się w formie uproszczonej, jako następstwo dwóch symetrycznych wypowiedzi, powiązanych wzajemnie relacją presupozycji logicznej: Wypowiedź₁=Funkcja zakaz/nakaz (Nadawca — Odbiorca) Wypowiedź₂=Funkcja podjęcie/odrzuć (Odbiorca — Nadawca).

Dodajmy, że chodzi tu o kontrakt nakazowy, w którym nadawca komunikuje, [...] swą (wołę) odbiorcy, a ten zdolny jest ją podjąć lub odrzucić; jeśli (wola) ta zostanie podjęta, przybiera formę (przymusu). [...] nasz przypadek charakteryzuje się [...] syntagmatyczną permutacją obu wypowiedzi: odbiorca [...] pierwszy wyraża swą (wołę), która jest następnie akceptowana przez nadawcę [...]. Nadawca wobec takiego projektu wyraża tylko wtórną (wołę), sankcjonując — pozytywnie lub negatywnie (wołę) już przez podmiot wprowadzoną. Powiemy zatem, że chodzi w tym wypadku o kontrakt przyzwolenia, który tylko sankcjonuje uprzedni kontrakt nakazowy”.

¹⁴ Por. M. Praz, *Zmysty, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Zaboklicki, Warszawa 1974, s. 90.

¹⁵ K. L. Koniński, *Katastrofa wierności* [w:] *Pisma wybrane*, Warszawa 1955, s. 141.

¹⁶ Ibidem, s. 140.

¹⁷ S. Lack, *O doktrynerach* [w:] *Wybór pism krytycznych*, Kraków 1980.

¹⁸ Por. J. Prokop, *Zywiół wyzwolony*, Kraków 1978, rozdz. II: *Od retoryki nadmiaru do komunikacji bez słów*.

¹⁹ J. P. Sartre, *Wyobrażenie*. Przeł. P. Beylin, Warszawa 1970, s. 270.

²⁰ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*. Przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968, s. 221.

²¹ T. Todorov, *La parole selon Constant* [w:] *Poétique de la prose*, Paris 1971, s. 115.

²² R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977, s. 39.

²³ R. Girard, *Pragnienie trójkątne* [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Przeł. W. Karpiński, Warszawa 1974.

- ²⁴ T. Todorov, op. cit., s. 115.
- ²⁵ Por. D de Rougemont, op. cit.; M. Praz, op. cit.; J. Węgiełek, *O miłości romantycznej*, „Teksty” 1973, nr 3.
- ²⁶ J. P. Sartre, op. cit., s. 225.
- ²⁷ Por. W. Wyskiel, *Zagubiona Księga* [w:] *Studia o prozie Brunona Schulza*, Katowice 1976, s. 118.
- ²⁸ R. Barthès (*Le plaisir du texte*, Paris 1973, s. 59) pisze: „[...] dzieło Prousta jest, przynajmniej dla mnie, dziełem referencjalnym, ogólną mathesis, mandalą wszelkiej kosmogonii literackiej — tak jak były nią listy Pani de Sévigné dla babki narratora, powieści rycerskie dla Don Kichota itd.; nie chcę przez to powiedzieć, że jestem «specjalistą» od Prousta; to Proust przychodzi do mnie, nie ja go «wzywam»; nie jest jakimś «autorytetem»; po prostu powracającym wspomnieniem. Otóż i mamy intertekst: niemożność życia poza nieskończonym tekstem — czy owym tekstem będzie Proust, czy codzienna gazeta, czy ekran telewizora: książka tworzy sens, sens tworzy życie”.
- ²⁹ P. Bourget, *Uczeń*, „Przegląd Tygodniowy” 1889, nr 37, s. 445.
- ³⁰ R. Barthès (*Le plaisir...*, s. 99) pisze: „Można by sobie wyobrazić typologię przyjemności lektury — lub czytelników ze względu na przyjemność [...] mogłaby ona być tylko psychoanalizyczna, wykorzystująca stosunek czytelniczej nerwicy do halucynacyjnej formy tekstu”.
- ³¹ Ibidem: „Fetyszyzacja godziłaby się na tekst pocięty, na parcelację cytatów, formułek, matryc, na przyjemność słowa”.
- ³² Por. R. Girard, *Od „Boskiej komedii” do socjologii powieści*. Przeł. M. Cchab [w:] *W kręgu socjologii literatury*. Wstęp i wybór A. Mencwel. T. II, Warszawa 1977, s. 247—257; J. Bachórz, *Powieść i czytelniczek* [w:] *Realizm „bez chmurnej jazdy”*. *Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979, s. 277—291; M. Piwińska, *Zeszlowieczna nuda* [w:] *Złe wychowanie*, Warszawa 1981, s. 68—144.
- ³³ P. Bourget, *Uczeń*, s. 444.
- ³⁴ Por. M. Głowiński, *Powieść i autorytety* [w:] *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968, s. 9—34.
- ³⁵ J. P. Sartre, op. cit., s. 269.
- ³⁶ Dyskusja o „formach”, jaka toczy się w *Wieku nerwowym*, dotyka, wedle słów Rymczy, „tej kwestii, która parę lat już mnie dręczyła, domagając się rozwiązania — tej kwestii, która mogła mnie albo natchnąć wiarą w ludzkość i we własne życie, albo też popchnąć do krańcowego pesymizmu, do wydrwienia wszelkich ideałów” (W I, 138). W dyskusji ścierają się dwa poglądy: zapalony amator-socjolog twierdzi, że „charakter ludzki jest z gruntu dobry — [...] społeczne formy go psują” (W I, 125), co Rymcza kwestionuje wywodem: „Wierzysz w charakter człowieka, potępiasz ludzkość, gdyż potępiasz formy, w których ona żyje, która stworzyła... Pytanie, czy nie stworzyła ich, idąc za naturą zbiorowiska ludzi, za naturą człowieka” (W I, 126). Sprawa dotyczy więc pytania, czy indywidualność ludzka doskonale ucieleśnia się w „formach” (i ten sąd mógłby być źródłem

„krańcowego pesymizmu” nerwowca), czy też realizuje się ona poza „formami” (co nerwowca napawa „wiarą”).

³⁷ J. Prokop, op. cit., s. 35.

³⁸ Z. Kuderowicz, *Artyści i historia*, Wrocław 1980, s. 82.

³⁹ M. Komornicka, *Przejściowi* [w:] W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpocztą*, Lwów 1895, s. 129.

⁴⁰ Por. T. Szasz, *Mit choroby psychicznej*; T. J. Schaff, *Schizofrenia jako ideologia* [w:] *Przełom w psychologii*. Wybór i wstęp K. Jankowski. Przeł. K. Jankowski i A. i P. Kołyszko, Warszawa 1978.

⁴¹ S. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 44 i 130.

⁴² Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*. Paris 1975, rozdz.: *La mort interdite* i *Le malade, la famille et le médecin*.

⁴³ Idem, *Śmierć drugiego*. Przeł. J. Lalewicz, „Teksty” 1979, nr 3, s. 131.

⁴⁴ Ibidem, s. 132.

⁴⁵ M. Janion, *Romantyczny świadek egzystencji* (I), „Teksty” 1979, nr 3.

⁴⁶ J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876—1902 a inspiracja Emila Zoli*, Wrocław 1974, s. 275.

⁴⁷ K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959, s. 163—164.

ROZDZIAŁ IV

GŁOS AUTORA. ANALIZA I INTERPRETACJA FABUŁY

¹ Zob. J. Bachórz; *Romans w powieści* (o wątkach miłosnych w powieściopisarstwie polskim okresu międzypowstaniowego 1831—1863) [w:] *Tekst i fabuła*. Red. Cz. Niedzielski i J. Sławiński, Wrocław 1979, s. 109—135.

² Zob. H. Markiewicz, *Literatura okresu pozytywizmu w perspektywie polskiej i światowej* [w:] *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1977, s. 94.

³ H. Tchórzewska-Kabata, *Artur Gruszecki. Teoria i praktyka pisarska wobec naturalizmu*, Kraków 1982, s. 184—185, pisze: „I tak na dwanaście analizowanych tu powieści tylko jedna (*Szachraje*) pozbawiona jest wątku romansowego [...]”.

⁴ J. Bachórz, op. cit., s. 125.

⁵ Nie musi tu zresztą zachodzić sprzeczność. Jak wykazuje J. Bachórz (op. cit.), romanse spełniały istotną rolę w kształtowaniu ducha emancypacji.

⁶ Cyt. za: J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, Warszawa 1973, s. 149.

⁷ Cyt. za: J. Krzyżanowski, *H. Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956, s. 168.

⁸ Cyt. za: J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot...*, s. 153.

⁹ Używamy terminu tego za K. Bartoszyńskim, *O badaniu układów fabularnych* [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976.

- ¹⁰ A. Stawar, *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1960, s. 203.
- ¹¹ Por. A. J. Greimas, J. Courtés, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979, s. 244 i n.
- ¹² M. Płachecki, *Przestrzenny kontekst fabuły* [w:] *Przestrzeń i literatura*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978, s. 73.
- ¹³ T. Jeske-Choiński, *Powieści psychologiczne*. „Wiek” 1891, nr 27, s. 2.
- ¹⁴ Z. Jarosiński, *Literatura popularna a problemy historyczno-literackie* [w:] *Formy literatury popularnej*. Red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973, s. 23.
- ¹⁵ Por. J. Lotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*. Przeł. J. Faryno [w:] *Semiotyka kultury*. Red. E. Janus i M. R. Mayenowa, Warszawa 1975, s. 245.
- ¹⁶ A. Martuszevska, *Poetyka polskiej powieści dojrzalego realizmu (1876—1895)*, Wrocław 1977, s. 182.
- ¹⁷ J. Lotman, op. cit., s. 249.
- ¹⁸ Z. Jarosiński, op. cit., s. 25.
- ¹⁹ A. Martuszevska, op. cit., s. 185—186.
- ²⁰ Termin „kontrakt” został objaśniony w przyp. 12 do poprzedniego rozdziału.
- ²¹ R. Caillois, *Żywiół i ład*. Red. A. Osęka. Przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973, s. 323.
- ²² D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*. Przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968, s. 194—195.
- ²³ Zob. R. Girard, *Od „Boskiej komedii” do socjologii powieści*. Przeł. M. Ochab [w:] *W kręgu socjologii literatury*. T. II. Red. A. Mencwel, Warszawa 1977. Idem, *Pragnienie „trójkątne”* [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Red. i przeł. W. Karpiński, Warszawa 1974.
- ²⁴ Posługujemy się tu definicjami J. R. Searle’a, *Les actes de langage*, Paris 1972. Idem, *Czym jest akt mowy?* oraz *Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2.
- ²⁵ J. R. Searle, *Status logiczny...*, s. 313.
- ²⁶ R. Barthès, *Fragments d’un discours amoureux*, Paris 1977, s. 182.
- ²⁷ T. Garbowski przekonuje Orzeszkową do napisania wspólnie powieści pisząc: „[...] rzeczy takiej nie było dotąd u nas ani w literaturze powszechnej” (Cyt. za: E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1964, s. 492). Sienkiewicz z myślą o *Bez dogmatu* przyznaje z zadowoleniem: „[...] to jest podług mnie lepsze od takiego *Discipla*. Natura ludzka wzięta jest głębiej, niż się ją powszechnie bierze w polskich zwłaszcza powieściach — i może jest wiele rzeczy nowych” (Cyt. za J. Krzyżanowski: *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, s. 148). Recenzując nowele Konopnickiej Belmont ujawnia własne upodobania literackie: „Niepospolity [jej] artyzm [...] przejawia się w malowaniu dusz. Stoją one w niej jako potężne realności naprzeciw siebie, uderzają się ostrymi kantami, ranią się wzajemnie. Kochają się, ranią się boleśnie,

- bo nie mogą się zmienić. W tym jest największa tragedia" (L. Belmont, *Maria Konopnicka jako nowelistka* [w:] *Hołd Marii Konopnickiej*, Kraków 1902, s. 44).
- ²⁸ Można natomiast przy okazji różnych rozwiązań fabularnych, takich jak wykorzystanie małżeństwa bohaterki w roli przeskody albo przyznanie jej w tym względzie większej inicjatywy, mówić o mniejszym lub większym stopniu spychologizowania powieści.
- ²⁹ K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959, s. 29.
- ³⁰ W *Ad astra* cytaty z Kochanowskiego nie pojawiają się przypadkowo. W 1900 roku Orzeszkowa, pracująca wtedy nad tą powieścią, wygłosiła odczyt poświęcony twórczości Kochanowskiego, który był jej drugą pracą na ten temat. Pierwsza pochodzi z roku 1881 (por. E. Jankowski, przypisy do: E. Orzeszkowa, *Pisma krytycznoliterackie*, Wrocław 1959, s. 249 i 380).
- ³¹ Por. interpretację Adolfa Constanta. T. Todorov, *La parole selon Constant* [w:] *Poetique de la prose*, Paris 1871.
- ³² Na Schopenhauerowskie źródło poglądów bohatera wskazuje H. Markiewicz (*Bezdogmatowcy i melancholicy* [w:] *W kręgu Zeromskiego, Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1977, s. 116—142).
- ³³ Zob.: T. Kotarbiński, *Utylitaryzm a etyka litości* [w:] *Wybór pism*, T. 1. Warszawa 1957, s. 178—186.
- ³⁴ S. Sontag, *Choroba jako metafora*. „Kultura” 1978, nr 39, s. 6.
- ³⁵ H. Suwała, *Emil Zola*, Warszawa 1968, s. 216.
- ³⁶ Nie jest tak, jak powszechnie utrzymywano (A. Groten-Sonecka, *Światła i cienie „Bez dogmatu”*. „Pamiętnik Literacki” 1952; A. Nofer, *Dwie współczesne powieści Henryka Sienkiewicza* [w:] *Z literatury lat 1863—1918. Studia historycznoliterackie*, Warszawa 1959), iż przebieg zdarzeń nie potwierdza tytułu i samooskarżającego gestu bohatera w finale powieści. Jeśli bowiem „nerwowość” jest maską, wmówieniem bohatera, to przyczyną jego klęski są te czynniki, które „nerwowość” ukrywa: relatywizm wartości, bezdogmatowość. Inną sprawą jest natomiast arbitralnie narzucone przez „autora” spiętrzenie losowych wypadków w zakończeniu powieści.
- ³⁷ Cyt za: E. Jankowski, op. cit., s. 412.
- ³⁸ Por.: T. Kotarbiński, op. cit.
- ³⁹ Orzeszkowa wielokrotnie podejmowała się obrony swego pokolenia przed atakami „młodych”: „Wszyscy i wszędzie teraz piszą i mówią, że to pokolenie, do którego należę, zatraciło w sobie wszelkie poczucie ideału, bohaterstwa, cnoty publicznej, że zmarnowało cały okres czasu, że ani w dziedzinie spraw publicznych, ani w dziedzinie sztuki nic po sobie nie zostawia” — *Listy*. T. II. Cz. 2. Warszawa 1938, s. 131.
- ⁴⁰ H. Markiewicz, op. cit., s. 137.
- ⁴¹ P. Chmielowski: *Dramat polski doby najnowszej*, Lwów 1902, s. 141.
- ⁴² Zob.: J. Bachórz, op. cit.
- ⁴³ Zob.: M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965, s. 191—205.
- ⁴⁴ Myślmy o tym aspekcie wzorca, który czyniąc kobietę part-

nerem mężczyzny w miłości, wyrażał jednocześnie tęsknoty emancypacyjne. „Stylizacja miłości w duchu mitu Tristana — pisze Bachórz (op. cit., s. 130) — ilekroć pojawiała się w powieści, tylekroć zawierała w sobie «niebezpieczeństwo» uczłowieczenia kobiety”.

⁴⁵ Por. A. Stawar, op. cit., s. 199.

⁴⁶ Na związek *Bez dogmatu z Onieginem* wskazywał J. Krzyżanowski, *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, Warszawa 1973, s. 311 — 314.

⁴⁷ Por. S. Sontag, op. cit.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Informacje na ten temat podaje Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy...*, s. 147.

⁵⁰ Zob. E. Jankowski, op. cit., s. 192.

⁵¹ E. Warzenica-Zalewska, *Przełom scjencyczny w publicystyce warszawskiego „obożu młodych” (lata 1866—1876)*, Wrocław 1978, s. 154.

⁵² *Encyklopedia Macierzy Polskiej*, Lwów 1907. T. 1, s. 190.

⁵³ Ibidem, t. 2, s. 1034.

⁵⁴ Z. Zabicki, *Z problemów ideologii i estetyki pozytywizmu. Publicystyka emigracyjna Józefa Tokarzewicza na tle prądów epoki*, Warszawa 1964, s. 291.

⁵⁵ Ibidem, s. 292.

⁵⁶ Por.: M. Cieśla, *Polski romantyk w poszukiwaniu tożsamości*. „Znak” 1983, nr 8.

⁵⁷ F. Levillain, *Higiena ludzi nerwowych*, Warszawa 1905, s. 32.

⁵⁸ P. Regnard, *Les maladies épidémiques de l'esprit*, Paris 1887, s. 10.

⁵⁹ R. Krafft-Ebing, *Nasz wiek nerwowy*, Warszawa 1886, s. 26.

⁶⁰ R. Krafft-Ebing, *O nerwowości*, Sambor 1886, s. 17.

⁶¹ J. Payot, *Kształcenie woli*, Warszawa 1897, s. 55.

⁶² Zob.: M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974; D. de Rougemont, op. cit.

⁶³ Klasyczny, zgodny z regułą entropii, przykład choroby woli odnaleźć można w *Lalce* Prusa. Zachowanie Wokulskiego po nieudanym samobójstwie (opisane w rozdziale *Dusza w letargu*) stanowi doskonałą literacką ilustrację abulii: „Leżąc albo siedząc w swoim pokoju Wokulski machinalnie przypominał sobie [...]” (s. 166) „W ogólnie nie zajmował się czasem, który dla niego jakby nie istniał” (s. 167). „Obserwacje te chwilowo robiły mu cień jakby przyjemności, ale i one rozpyływały się w apatii” (s. 167). Zdawało mu się, że jest już zmarłym człowiekiem, który patrzy na własny pogrzeb” (s. 193). Nawiasem mówiąc, sceny opisane w tym rozdziale do złudzenia przypominają fragmenty z *Obłomowa*. Rozdział: *Dusza w letargu* dozwala również na rekonstrukcję reguły imitacji i reguły kontrastu. Pierwszą znakomicie oddaje na przykład wcielenie się Wokulskiego w Don Kichota: „Myślał, że w obecnym położeniu, prawie od dwóch miesięcy zamknięty w swoim gabinecie, już przestał być człowiekiem i zaczyna się robić czymś podobnym do ostrygi, która, siedząc na

jednym miejscu, bez wyboru przyjmuje od świata to, co jej rzuci przypadek.

A jemu co dał przypadek?

Najpierw podsunął książki, z których jedno oświeciły go, że jest Don Kichotem, a inne obudziły w nim pociąg do cudownego świata, w którym ludzie posiadają władzę nad wszelkimi siłami natury.

Więc chciał już nie być Don Kichotem i zapragnął posiadać władzę nad siłami natury" (s. 185).

Drugiej regule odpowiada, rejestrowana przez narratora, zmienność stanów psychicznych „neurastenika”. — Zamieszczone cytaty pochodzą z: B. Prus, *Lalka*, Wrocław 1947, t. III.

⁶⁴ J. Ochorowicz, *Choroby woli*, „Ateneum” 1884, t. 2, s. 14.

⁶⁵ R. Krafft-Ebing, *Nasz wiek nerwowy*, s. 12.

⁶⁶ R. Krafft-Ebing, *O nerwowości*, s. 19.

⁶⁷ Zob.: Z. Mocarska-Tycowa, *Działalność krytycznoliteracka Teodora Jeske-Choińskiego wobec przełomu antypozytywistycznego*, Warszawa 1975, s. 133—135.

⁶⁸ Zob.: A.W. Gouldner, *Co zdarzyło się w socjologii: historyczny model rozwoju strukturalnego* [w:] *Czy kryzys socjologii*. Red. J. Szacki. Przeł. B. Szacka. Warszawa 1981, s. 127—135.

⁶⁹ Por.: J. Laskowski, *Choroba wieku*. „Głos” 1889, nr 44: „sam fakt neurozy i pesymizmu ma więcej znaczenia dla Zachodu niż dla nas”. J. Terpiłowska, *Współczesne prądy pesymistyczne*. „Życie” 1888, nr 25: „niemiecki pesymizm rozprzestrzenił się [...] szybko i szeroko, lecz nie głęboko”.

⁷⁰ A. Cullere, *U wrót obłędu. Studium psychologiczne*, Warszawa 1891, s. 290.

⁷¹ Zob. interesujące rozważania G. Bataille’a, *Człowiek może pokochać siebie do końca tylko wtedy, gdy skaże się na potępienie*. „Poezja” 1971, nr 10.

⁷² S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej* [w:] *Wybór pism*. Red. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 10.

⁷³ Por.: W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpocztu*, Lwów 1895.

⁷⁴ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, Warszawa 1937.

⁷⁵ Cyt. za: T. Jeske-Choiński, *Dekadentyzm w literaturze*, „Wędrowiec” 1893, nr 42.

⁷⁶ Rozważany tu problem tożsamości ma swoje historyczne uzasadnienie. Pojawia się on (w literaturze i w krytyce społecznej może mieć różną artykulację) wraz ze społecznymi przekształceniami, jakie zachodzą w całej porewolucyjnej Europie. „Zmiana światów” przez jednostki i grupy społeczne staje się wówczas zjawiskiem powszechnym, a świadectwa nawróceń religijnych, mnożące się zwłaszcza pod koniec wieku, odnoszą się do indywidualnych „przemieszczeń” światopoglądowych — równie ważnych dla omawianego problemu jak zmiany w stratyfikacji społecznej. W literaturze rodzimej pytania o tożsamość jednostkową, grupową, narodową wiążą ze sobą kontekst porozbiorowej sytuacji politycznej (np. znaczenie, jakie przypisuje się metamorfozom ro-

mantycznych bohaterów: Gustawa w Konrada, Alfa w Konrada Wallenroda), jak i przemian społecznych dostrzegalnych zwłaszcza po roku 1863 („wysadzeni z siodła”, „australczycy”).

- ⁷⁷ P. L. Berger, T. Luckmann, *Społeczne tworzenie rzeczywistości*. Red. i przekł. J. Niżnik, Warszawa 1983, s. 207.
- ⁷⁸ Ujęcie problematyki postaci literackiej w oparciu o socjopsychologiczne teorie osobowości prezentują m.in. prace Z. Łapińskiego (*Ślub w kościele ludzkim*. „Twórczość” 1966, nr 9), H. Kirchner (*Najściślejsze zależności [w:] O prozie polskiej XX wieku*. Red. A. Hutnikiewicz i H. Zaworska, Wrocław 1971).
- ⁷⁹ Spotykamy tu oczywisty ślad takiego ujęcia przedmiotu, które kojarzy się z nastawieniem antykantowskim, ale zarazem rysuje się tu wyjście poza ograniczenia introspekcji.
- ⁸⁰ Por.: P. L. Berger, T. Luckmann, op. cit., s. 206.
- ⁸¹ Zob.: J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*. T. 1, Warszawa 1981, s. 418—439.
- ⁸² J. Habermas, *Teoria i praktyka*. Red. Z. Krasnodębski. Przeł. M. Łukasiewicz, Z. Krasnodębski, Warszawa 1983, s. 212—213.
- ⁸³ L. Krzywicki, *Jeszcze o program*, „Przegląd Tygodniowy” 1883, nr 15.
- ⁸⁴ B. Skarga, *Ortodoksja i rewizja w pozytywizmie francuskim*, Warszawa 1967, s. 271.
- ⁸⁵ *Zarys dziejów filozofii polskiej*. Red. A. Walicki, Warszawa 1983, s. 288. R. Padoł, *Filozofia religii polskiego modernizmu*, Kraków 1982.
- ⁸⁶ Ibidem.
- ⁸⁷ H. Sienkiewicz, *Listy*. Red. M. Bokszczanin, Warszawa 1977. T. 1. Cz. 1, s. 293.
- ⁸⁸ M. Zmigrodzka, *Eliza Orzeszkowa [w:] Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. T. 2. Red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1966, s. 60.
- ⁸⁹ T. Kotarbiński, op. cit.

SPIS TREŚCI

WYKAZ SKRÓTÓW	5
WSTĘP	6
ROZDZIAŁ I	
TEORIE NEUROZY	10
ROZDZIAŁ II	
POWIEŚCI O „WIEKU NERWOWYM” W OPI- NII KRYTYKI LITERACKIEJ	40
ROZDZIAŁ III	
GŁOS BOHATERA. AUTOKOMUNIKACYJNY ASPEKT NARRACJI	83
ROZDZIAŁ IV	
GŁOS AUTORA. ANALIZA I INTERPRETACJA FABUŁY	143
PRZYPISY	233

Redaktor *Jadwiga Kwiecień*

Redaktor techniczny *Barbara Stokfisz*

Korektor *Ewa Lis*

Wydawnictwo „Śląsk” Katowice

Symbol 32771/L. Wydanie 1. Nakład 1700+300 egz.

Ark. wyd. 11,9. Ark. druk. 15,75. Papier kl. IV 80 g, 82×104.

Druk ukończono w styczniu 1989 r.

Bielskie Zakłady Graficzne, Bielsko-Biała, zam. 844/88 C-10



BIBLIOTEKA
Uniwersytetu Śląskiego

244075